

Mundo Hispánico



VELAZQUEZ Número 155 30 pesetas

LINKER

PRINCIPE, 4 - MADRID

Teléfono 231 35 13



ORIGINAL

RETRATOS AL OLEO
ID. AL PASTEL
ID. A LA ACUARELA
MINIATURAS SOBRE MARFIL
MINIATURAS
CLASE ESPECIAL
DIBUJOS DE CUALQUIER
FOTOGRAFIA

TRABAJO REALIZADO
Miniatura sobre marfil
de 53 x 78 mm.

De sus fotos viejas de familia, así como
de las actuales, le podemos hacer
estas artísticas miniaturas.

Hacemos notar a nuestros clientes que
el actual cambio de moneda los bene-
ficia considerablemente, dado que esta
casa no ha elevado sus antiguos precios.

CONSULTENOS PRECIOS
Y CONDICIONES PREVIO
ENVIO DE ORIGINALES



con

GILBEY'S GIN



siempre vermouth

CINZANO

seco



VUELE

DIRECTAMENTE

A

SAN JUAN



BOGOTA



QUITO

LIMA



Azafata de
Ruana Roja
símbolo de
buen servicio

**SALIDA TODOS
LOS VIERNES**

AVIANCA

AEROVIAS NACIONALES DE COLOMBIA
Primera en las Américas

Consulte a su Agencia de Viajes
o a nuestros Agentes Generales:

PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS

Madrid: Edificio España, Pl. España - Tel. 41 42
Barcelona: Mallorca, 250 - Tel. 37 00 03

MUNDO HISPÁNICO

Director: JOAQUÍN CAMPILLO
Subdirector: SALVADOR JIMÉNEZ

NÚMERO 155 - FEBRERO 1961 - AÑO XIV - 30 PESETAS

Depósito legal M. 1.034-1958

SUMARIO

	PÁG.
PORTADA: <i>La Infanta Margarita</i> . (Fotocolor PUIGDURÁN.)	
<i>Heráldica velazqueña</i> . JULIO ATIENZA.....	4
Textos sobre Velázquez. EUGENIO D'ORS, CARL JUSTI, JOSÉ ORTEGA Y GASSET, RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, JOSÉ ANTONIO MARAVALL.....	5
<i>Cristo Crucificado</i> . MIGUEL DE UNAMUNO.....	9
<i>Los Borrachos</i> . JULIO ANGULO IÑIGUEZ.....	12
<i>Los caballos</i> . MARQUÉS DE LOZOYA.....	13
<i>Su intimidad</i> . FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN.....	14
<i>El espacio</i> . JOSÉ CAMÓN AZNAR.....	15
<i>Su Sevilla</i> . SANTIAGO MONTOTO.....	16
<i>El Aguador</i> . (Fotocolor PUIGDURÁN.).....	19
<i>El Príncipe Baltasar Carlos</i> . (Fotocolor DOMÍNGUEZ GARCÍA.).....	20
<i>Felipe IV</i> . ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.....	21
<i>Lo religioso</i> . ALFONSO ROIG.....	27
<i>Lo barroco</i> . ANGEL VALBUENA PRAT.....	31
<i>Pintor existencial</i> . OSWALDO LIRA.....	35
<i>La plancha de Don Diego</i> . MANUEL A. GARCÍA VIÑOLAS.....	39
<i>Velázquez y Barcelona</i> . JUAN AINAUD DE LASARTE.....	40
<i>Las Hilanderas</i> . (Fotocolor PUIGDURÁN.).....	42
<i>Jardines de Villa Médicis</i> . (Fotocolor PUIGDURÁN.).....	44
<i>Velázquez en Italia</i> . EUGENIO MONTES.....	45
<i>La rendición de Breda</i> . CARLOS MARTÍNEZ CAMPOS.....	47
<i>El prólogo al Quijote, el Discurso del Método y Las Meninas</i> . ERNESTO GIMÉNEZ CABAILLERO.....	50
<i>Las Meninas</i> . (Fotocolor PUIGDURÁN.).....	53
<i>Meninas de Picasso</i> . (Fotocolor.).....	54
<i>Velázquez, las Meninas y Picasso</i> . JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.....	55
<i>Velázquez contra Cezanne</i> . JOSÉ M. ^a MORENO GALVÁN.....	57
<i>Aquel 6 de agosto de 1860</i> . JUAN SAMPELAYO.....	63
<i>Cuadros perdidos para España</i> . BERNARDINO DE PANTORBA.....	65
<i>La Venus del espejo</i> . (Fotocolor DOMÍNGUEZ GARCÍA.).....	68
<i>La rosa en la balanza</i> . LEOPOLDO PANERO.....	69
<i>Velázquez trae cola</i> . (Reportaje gráfico de RAMÓN MASATS.).....	71
<i>Las Meninas, vistas por MINGOTE</i>	77
<i>Filatelía velazqueña</i> . LUIS AUGUET.....	78
<i>Cuadro clínico</i> . SALVADOR JIMÉNEZ.....	79
<i>«O figura»</i> . (Homenaje informal a Velázquez.).....	80
<i>Las Meninas en el teatro</i>	83
<i>Visto por los niños</i>	84
<i>Paisaje y homenaje</i> . E. MARCO.....	86
<i>Moda velazqueña</i> . HELIA ESCUDER.....	88

Asesor artístico: JULIÁN SANTAMARÍA. Fotografías de MÁS, AS PRESS, MASATS, PUIGDURÁN, DOMÍNGUEZ GARCÍA.

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
Avenida Reyes Católicos, Ciudad Universitaria. Madrid (3)

TELÉFONOS

Dirección.....	244 02 48
Administración.....	243 92 79
Administración y Redacción.....	244 06 00

DIRECCIÓN POSTAL PARA TODOS LOS SERVICIOS:

Apartado de Correos 245 - Madrid

EMPRESA DISTRIBUIDORA

Ediciones Iberoamericanas (E. I. S. A.). Pizarro, 17 - Madrid

IMPRESO EN LA FÁBRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

ENTERED AS SECOND CLASS MATTER AT THE
POST OFFICE AT NEW YORK, MONTHLY: 1961
NUMBER 154. ROIG. NEW YORK «MUNDO HISPÁNICO». SPANISH BOOKS, 576, 6th Ave. N. Y. C.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

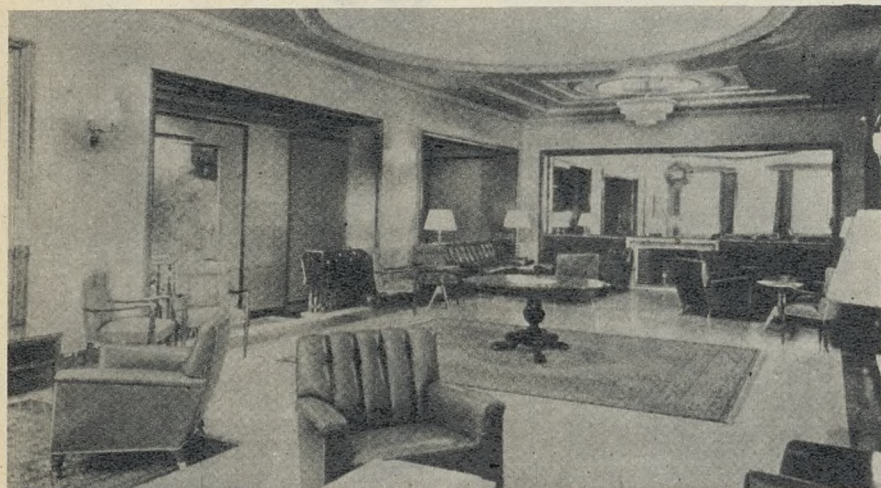
ESPAÑA.—Semestre: 85 pesetas.—Año: 160 pesetas.—Dos años: 270 pesetas.—Tres años: 400 pesetas.
AMÉRICA.—Año: 5 dólares U. S.—Dos años: 8,50 dólares U. S.—Tres años: 12 dólares U. S.
ESTADOS UNIDOS y PUERTO RICO.—Año: 6,50 dólares U. S.—Dos años: 11,50 dólares U. S.—Tres años: 16,50 dólares U. S.
EUROPA Y OTROS PAÍSES.—Año: certificado, 330 pesetas; sin certificar, 270 pesetas.—Dos años: certificado, 595 pesetas; sin certificar, 475 pesetas.—Tres años: certificado, 865 pesetas; sin certificar, 685 pesetas.

A DON DIEGO VELÁZQUEZ DE SYLVA



Hotel Principe Pio

Madrid



VESTIBULO



BAR



Teléf. 47 08 00
Cables: PIOTEL

Paseo de Onésimo Redondo, 16
M A D R I D (España)

200 habitaciones con
baño y teléfono

Refrigeración en los
salones públicos

RESTAURANTE
BAR AMERICANO

HERALDICA

El expediente de ingreso de Velázquez en la Orden de Santiago, y su descendencia en varias casas soberanas



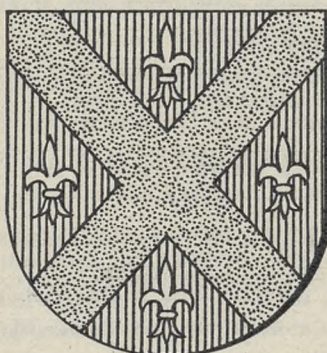
RODRÍGUEZ DE SILVA
De oro, con un león rampante coronado de oro

Velázquez y doña Catalina de Zayas, ambos naturales de Sevilla. Por los trabajos citados anteriormente, junto con los publicados años atrás por el marqués de Laurencin, Cruzada Villamil y Rada y Delgado, entre tantos otros, conocemos todas las dificultades sufridas por Velázquez en la tramitación de su accidentado expediente. Fueron nombrados caballeros informantes don Fernando Antonio de Salcedo, caballero de la Orden, y el licenciado Diego Lozano Villaseñor, religioso de la misma Orden. Para estudiar el linaje de los Rodríguez de Silva se trasladaron a tierras de Galicia (Monterrey, Verín, Tuy y Vigo), donde los testigos depusieron favorablemente sobre el linaje paterno del pintor.

Se trasladaron después a Sevilla, convenciéndose de la nobleza de los Velázquez por haberles sido devuelto en repetidas ocasiones el impuesto de la «blanca de la carne», una de las pruebas nobiliarias más preciadas en Andalucía.

No obstante, el Consejo, en resolución de 26 de febrero de 1659, decide que «en cuanto a la limpieza de todas sus líneas las aprobaban, y aprobaron, y en cuanto a las noblezas de doña María Rodríguez, abuela paterna del pretendiente, y las de don Juan Velázquez y Catalina de Zayas, abuelos maternos, las reprobaba, por no estar plenamente probadas conforme los establecimientos de la Orden, y en cuanto a la nobleza de su varonía mandaron que litigase y traiga su carta de ejecutoria al Consejo».

Debiase este parcialismo manifestar —que queda claramente comprobado al comparar el expediente de Velázquez con otros coetáneos en la misma Orden de Santiago— a un absurdo conglomerado de nobles sevillanos, conocidos por el apodo de «Los Linajudos», que se oponían por costumbre a la demostración nobiliaria de cualquier linaje que no estuviese enlazado con ellos o fuese, por lo menos, reconocido y tratado por tan importantes personajes. Pero el tiempo es el mejor juez. ¿Quién se acuerda hoy de uno solo de aquellos «Linajudos»? ¿Quién ha dejado de admirar el genio de Velázquez?



RODRÍGUEZ
De gules (rojo), un aspa de oro, acompañada en cada hueco de una flor de lis de plata

Por fin, y con amplia dispensa de Su Santidad, pudo ingresar el pintor en la Orden de Santiago en el año 1659. Y quedaron mohinos aquellos «Linajudos», que no dejaban de invocar el capítulo V del título I de las Ordenanzas de la Orden de Santiago, que vedaba el acceso a quien tuviere oficios viles, entre los que eran considerados los de platero y pintor. Sin comentarios.

Alberto de Mestas estudia detenidamente la descendencia de Velázquez. Casó el pintor con doña Juana Pacheco, de los que fue hija doña Francisca de Velázquez, casada con el pintor Juan Bautista del Mazo, discípulo y ayudante de su suegro. Nació de este matrimonio doña Teresa Martínez del Mazo y Velázquez, que casó en 1666 con don Pedro Casado y Acevedo. Hijo de ambos fue don Isidro Casado, embajador de Su Majestad Católica, que contrajo matrimonio, en 1698, con doña María Francisca de Velasco, y fue creado primer marqués de Monteleón en 1701. Su hijo, don Antonio de Casado y Velasco, segundo marqués de Monteleón, embajador de Su Majestad Católica, tuvo de su matrimonio, celebrado en Helsinborg, en 1721, con Enriqueta Huguetau von Gylfensteen, a Enriqueta Casado, que contrajo matrimonio en 1746 con Enrique, conde de Reuss-Kostritz. Hija de ambos fue la condesa Federica Luisa de Reuss-Kostritz, que casó, en 1767, con Juan Cristian, conde de Solms-Baruth, de los que nació la condesa Amelia de Solms-Baruth, casada en 1789 con Carlos Luis, príncipe de Hohenlohe Lagenburg. Y por este matrimonio descendieron del ilustre pintor linajes soberanos, como son los de la emperatriz Zita; su hijo, el archiduque Otto, jefe de la Casa imperial de Austria y real de Hungría; la reina viuda de Bélgica y los reyes Leopoldo III y Balduino, la reina María José de Italia y la gran duquesa de Luxemburgo, el príncipe Bernardo de Holanda, el príncipe Luis Fernando, jefe de la Casa real de Prusia; el príncipe Ernesto Augusto, jefe de la Casa real de Hannover; el príncipe Alberto, jefe de la Casa real de Baviera; don Duarte Nuño, duque de Braganza, jefe de la Casa real de Portugal; Francisco José II, príncipe reinante de Liechtenstein; la princesa heredera viuda de Suecia, la princesa heredera de Hohenzollern, el príncipe don Javier de Borbón, príncipe heredero de Parma y tantos otros linajes más, soberanos que fueron —y son— en Europa y que se enorgullecen de llevar en sus venas la sangre de aquel inmortal artista español, auténtico hidalgo, que tan mal considerado fue —hace ya tanto tiempo— por unos «Linajudos» pueblerinos.

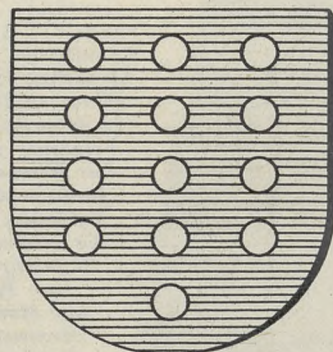
JULIO DE ATIENZA

Barón de Cobos de Belchite

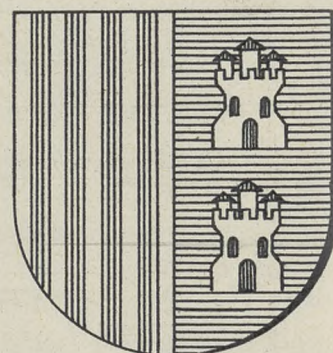
Entre las publicaciones aparecidas con motivo del tercer Centenario del fallecimiento del ilustre pintor don Diego de Velázquez son dignas de mención dos de ellas, de eminente carácter genealógico, que andando el tiempo, serán de indiscutible consulta para el estudio de la biografía del inmortal artista.

La primera de ellas, debida a la pluma del docto académico don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela, se titula *Una injusticia con Velázquez*. Sus probanzas de ingreso en la Orden de Santiago. La segunda, escrita por el diplomático español don Alberto de Mestas, trata de la *Descendencia regia de un pintor de reyes*. Fue publicado el trabajo del señor de la Válgoma en la revista *Archivo Español de Arte* (tomo XXXIII, números 130 y 131, año 1960), y el del señor Mestas, en *Hidalguía* (año VIII, núm. 42, septiembre y octubre de 1960).

Sabido es que Velázquez nació en Sevilla en 1599. Fueron sus padres don Juan Rodríguez de Silva y doña Jerónima Velázquez; sus abuelos paternos don Diego Rodríguez de Silva y doña María Rodríguez, nacidos los dos en Oporto. Sus abuelos maternos fueron don Juan



VELÁZQUEZ
De azul, trece besantes de plata, puestos 3, 3, 3 y 1



ZAYAS
Partido: primero, de oro, cuatro barras de gules (rojo), y segundo, de azul, dos castillos de oro con puertas y ventanas de gules (rojo), puestos uno sobre otro

Diego de Silva Velázquez

Velázquez es como un cristal sobre el mundo. Nada como los cristales para merecer el respeto debido a la veracidad. Nada, sin embargo, que corra tanto peligro de dejarnos en duda sobre si existen. Pero nadie se perdonaría a sí mismo la necedad de predicarle a Velázquez. El es como es: tranquilo, impasible, irresponsable.

Y también sus criaturas, emancipadas aquí de cualquier preocupación de vuelo o de peso, son como son, y están como están.

Más altos en la escala del lirismo, más cerca de Goya, de los impresionistas,

de los modernos en general, están los paisajes. Los fondos de muchos lienzos, y sobre todo aquella deliciosa pareja de jardines de la Villa Médicis, que todos nosotros hemos querido tanto.

Están pintados en una convalecencia y en ellos parece que —¡por fin!— nos habla en voz baja y directamente el alma del hombre.

El centro —el centro del término medio—, el punto por donde pasa el meridiano, aparece, en esta disposición

constituido por la trinidad gloriosa de las grandes composiciones que pueden tomarse como retratos plurales: Las Lanzas, Las Meninas y Las Hilanderas, que son sencillamente, como

unas ventanas abiertas a la realidad. Aún entre ellas cabría decir que el punto central rigurosamente matemático corresponde a Las Meninas. En Las Lanzas hay todavía

un poco más de estilización, de «nobleza», que parece conservar algo de idealismo. En Las Hilanderas, el fondo luminoso tiene ya cierta «fuga», vagamente impresionista, que aligera.

EUGENIO D'ORS



Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista.

El efecto aéreo de sus figuras se debe simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y superficie en que las deja. A sus contemporáneos les parecía que no estaban «acabadas» de pintar, y a ello se debe que Velázquez no fuese en su tiempo popular. Había hecho el descubrimiento más popular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada.

La pintura, hasta Velázquez, había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y esa es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante, ¡casi una blasfemia!

Velázquez es el gran señor incompatible con todo aspaviento. En él la pintura sufre el cambio más radical que había experimentado desde su iniciación en Giotto.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET



Nada de Velazques con una ese y menos «Velasques». Las dos zetas, como las dos calzas que usaba Velázquez.

Velázquez peina con más brío sus bigotes, hacia arriba las puntas, como pararrayos salvadores de su persona.

Ha vencido y logrado una fórmula sintética para la inquietud española, no sólo del espacio, sino del tiempo.

El problema espacial, la fluidez aceitosa, el sosiego español, la toma constante del pulso, todo ayuda al gran estilo velazqueño. Ha encontrado la clave

El pintor que penetró mejor en la sustancia española, el que encontró la forma y la expresión que cuadraban al espíritu de su pueblo.

Nadie sospechaba que allá lejos, en el sudoeste de Europa, se ocultaban los títulos que daban a un artista derecho a pretender un lugar entre los grandes dioses.

Velázquez es uno de esos hombres que no se pueden comparar. Quien pretenda condensar en fórmulas tanta grandeza, caerá irresistiblemente en la vulgaridad.

CARL JUSTI

ambarina de su color y los grises humo para la posesión del espacio.

Tan fácil le es representar lo que se ve más allá del balcón que lo que queda de este lado del balcón, dentro de casa.

Completamente completo. Velázquez no tropieza ni en su estilo personal. Tutea al tiempo y al espacio. La cuajada del color que se ve en los otros pintores en él llega a ser etérea, como la conversación del silencio, como la vida de la muerte.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA



Lejos de ser la de Velázquez una espontánea y directa visión del natural, independientemente de cualquier contorno histórico, es producto de una elaboración estudiada, sabia. Esto parece un resultado firme de la investigación en nuestros días. Y con esto, cambia el sentido de la obra velazqueña, también en otro aspecto: lejos de ser manifestación aislada de una gratuita intuición original —algo así como un puro fenómeno singular producido en la retina velazqueña— es un nivel históricamente alcanzado de la pintura, y, más aún, de la cultura europea.

La obra de Velázquez, dicho en apretada fórmula, es la pintura en primera persona, mas no necesariamente de la primera persona. Es testimonio, no confesión. Así, el individuo pintor trata de captar el objeto individual en el momento en que éste pasa por dentro de él, cruzando el campo de su experiencia, en un instante plenamente individualizado.

Sólo Velázquez advierte que hay que buscar lo individual a través de lo individual; es, a saber, a través de ese momento, único en la serie del tiempo, en que ha existido para nosotros. De ello deriva el resultado que Velázquez, como ningún otro, alcanza. Alguna vez describió Leibniz: «Le portrait d'un homme ne prouve son existence dans le monde.» Nuestro pintor, al hacer de su experiencia concreta de una cosa el objeto del retrato, potencia éste hasta el límite, y nos asegura con su testimonio de que esa cosa existe.

El no quiere valerse de ingredientes generales y abstractos que, como en receta farmacéutica, se combinen para dar uno u otro producto. Por eso él no quiere, en ningún caso, pintar psicología; lo que él busca es resolver el apasionante problema de pintar la existencia, la vida, en su dramática y concreta singularidad.

JOSÉ ANTONIO MARAVALL





4

**PALABRAS
QUE
SIGNIFICAN
BUEN
CREDITO
EN TODO
EL MUNDO**

BANCO EXTERIOR DE ESPAÑA

CAPITAL Y RESERVAS: Ptas. 875.000.000

*Un Banco especializado
en exportaciones
e importaciones,
y con una experiencia
internacionalmente
reconocida.*

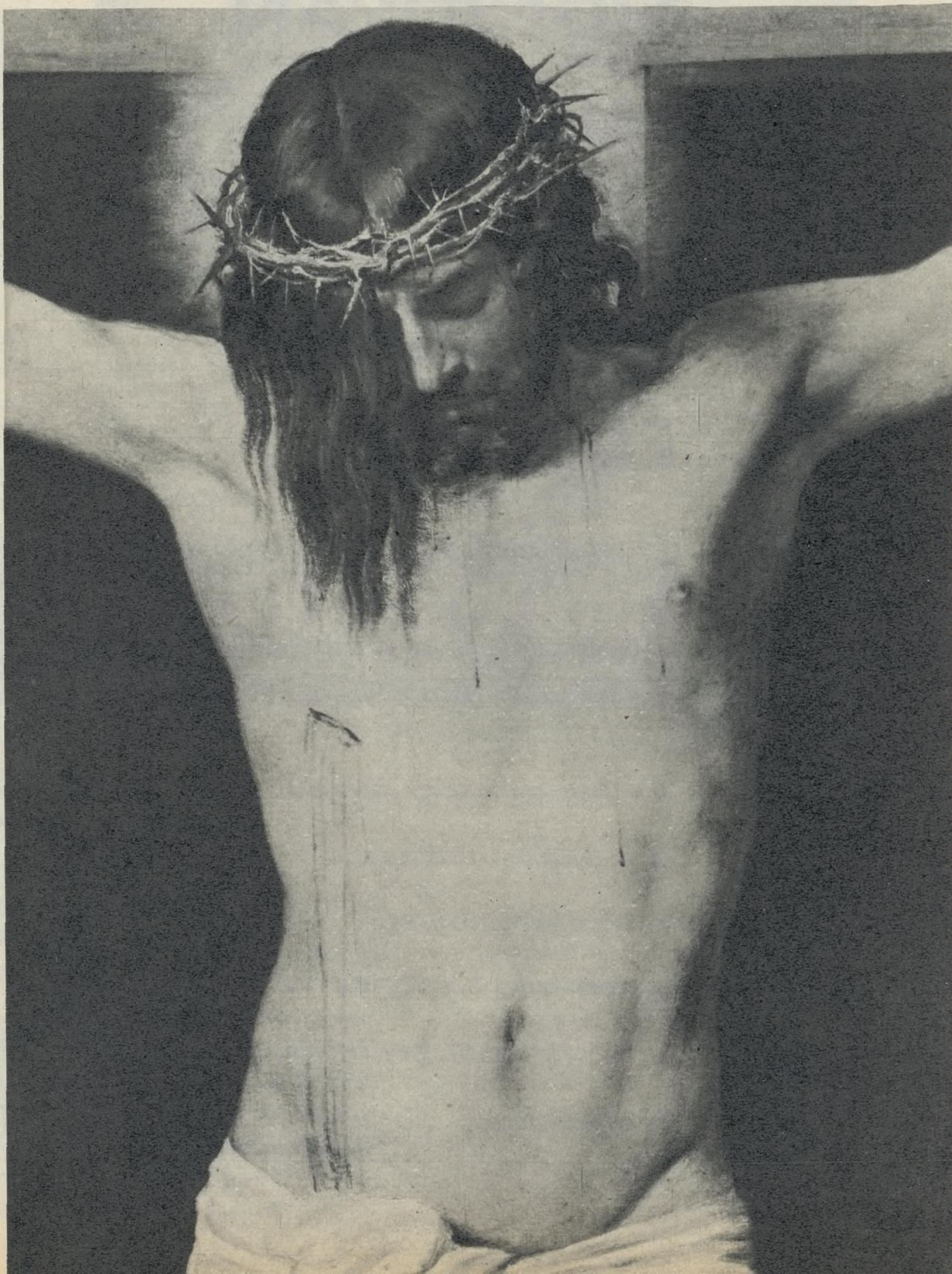


Cristo Crucificado

JUAN, XIV, 19.

*«No me verá dentro de poco el mundo,
mas sí vosotros me veréis, pues vivo
y viviréis»—dijiste; y ve: te prenden
los ojos de la fe en lo más recóndito
del alma, y por virtud del arte en forma
te creamos visible. Vara mágica
nos fue el pincel de don Diego Rodríguez
de Silva Velázquez. Por ella en carne*

*te vemos hoy. Eres el Hombre eterno
que nos hace hombres nuevos. Es tu muerte
parto. Volaste al cielo a que viniera,
consolador, a nos el Santo Espíritu,
ánimo de tu grey, que obra en el arte
y tu visión nos trajo. Aquí encarnada
en este verbo silencioso y blanco
que habla con líneas y colores, dice
su fe mi pueblo trágico. Es el auto
sacramental supremo, el que nos pone
sobre la muerte bien de cara a Dios.*



Mi amado es blanco...
CANTARES, V, 10.

*¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?
¿Por qué ese velo de cerrada noche
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno cae sobre tu frente?
Miras dentro de Ti, donde está el reino
de Dios; dentro de Ti, donde alborea
el sol eterno de las almas vivas.*

*Blanco tu cuerpo está como el espejo
del padre de la luz, del sol vivífico;
blanco tu cuerpo al modo de la luna
que muerta ronda en torno de su madre
nuestra cansada vagabunda tierra;
blanco tu cuerpo está como la hostia
del cielo de la noche soberana,
de ese cielo tan negro como el velo
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno.*

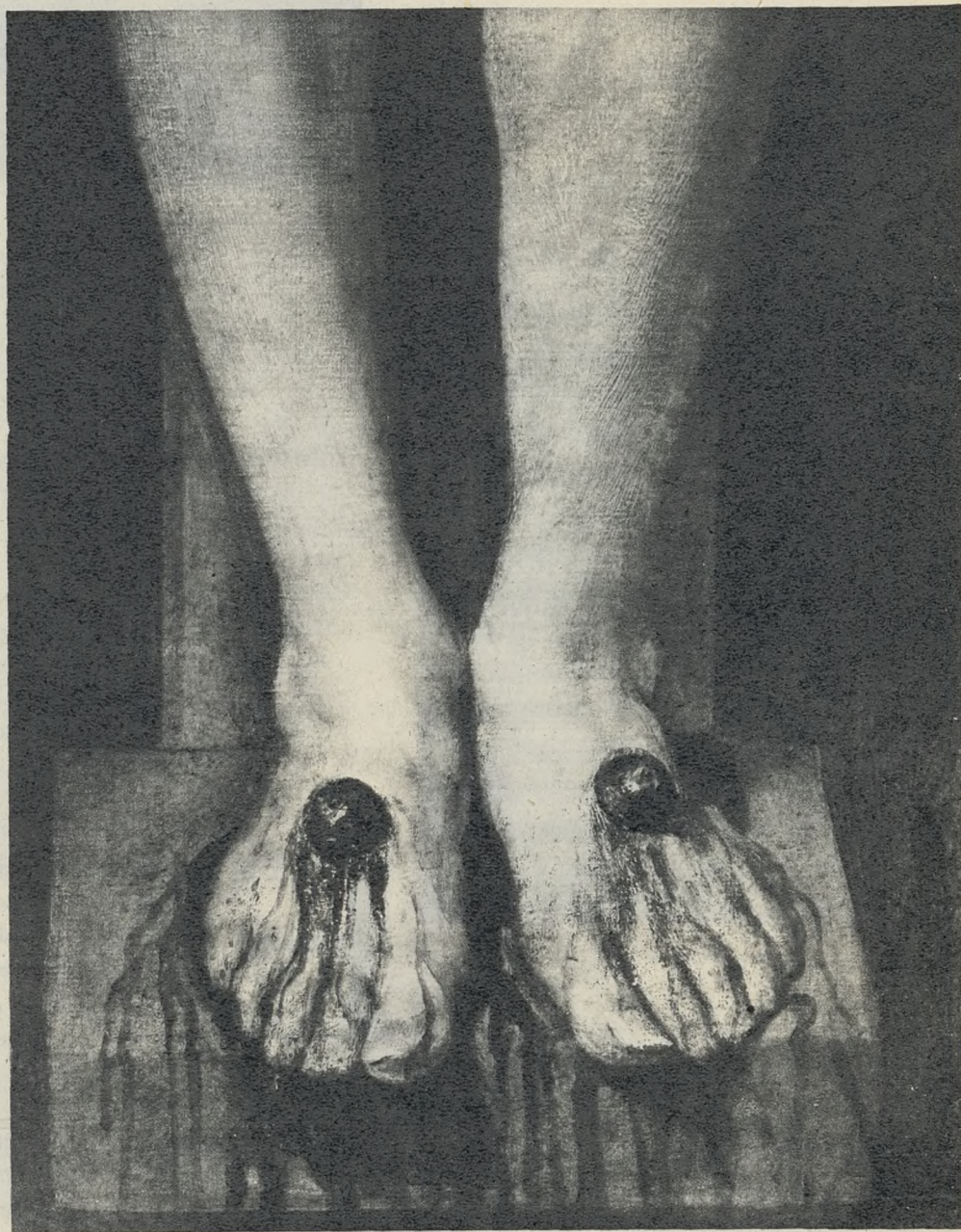


E inclinando la cabeza...
JUAN, XIX, 30.

*Sobre tu pecho la cabeza doblas
cual sobre el tallo una azucena ajada
por el sol; dobla tu frente ebúrnea
de la ciencia del mal la pesadumbre.*

*Tu rostro como oculto y despreciado
con la vergüenza del común linaje.
Dormido de dolor sufres del mundo
todo el pesar. El mal que obran los hombres
solo Tú en sus raíces lo conoces,
y a Ti te pesa, pues que te lo apropias
con tu visión de su más honda peste
—pues se hace el alma aquello que conoce—.*

Y tus pies de pastor, que en el aprisco
 se entraban por la puerta y que desnudos
 acariciaron con sus cinco dedos
 el suelo humilde —carne sobre tierra
 que con su desnudez santificaste—;
 los que el Jordán ciñera con las linfas
 de su caudal corriente como a presa
 de ancla de eternidad, mientras posaban
 ellos sus plantas sobre los guijarros
 del cauce, surco de la madre tierra;
 los que el polvo vistió de los senderos
 —¡no más sois ya, Cafarnaum hundido,
 Betsaida y Corazín!—; los que bañados
 de la yerba, tu muelle alfombra verde,
 con el rocío o con la propia sangre,
 entre pedruscos con amor corrían
 tras de la pobra oveja descarriada;
 los que la Magdalena con sus lágrimas
 bañó para enjugar con sus cabellos;
 los que besara con sus ledas ondas
 muriendo en las orillas Tiberiades;
 los que escalaron el Tabor y hacían
 temblar de amor bajo ellos a las rocas,
 garapiñados con la gruesa sangre
 que los clavos sacaron, danle al suelo
 pedregoso a beber —suelo de siembra
 que endeblecíó con su escabroso piso
 tantos llagados pies de caminantes
 que sin rumbo ni tino de la muerte
 querían escapar— la sangre pura
 de los sumisos pies que resignados
 se fueron a la muerte por sendero
 de infamia y duelo sin torcer la huella.
 ¡Baja a la lobreguez de las entrañas
 del negro reino de los que ya fueron,
 donde su sed apaga de la muerte,
 y ese polvo que un día corazones
 fue que latieron con afán pesares
 bebe la linfa de la eternidad!



MIGUEL DE UNAMUNO
 («El Cristo de Velázquez».—Fragmento.)



El Instituto de Cultura Hispánica se asoció, fervorosamente, con diferentes actos, al Centenario de Velázquez. En su sede de Madrid se celebró un curso en el que se estudió la figura y la obra del autor de «Las Hilanderas». Como breve y muy resumida señal de él, traemos a estas páginas fragmentada memoria de las palabras que, con esta ocasión, se dijeron por algunos de los ilustres profesores que participaron en este Curso de Homenaje.



Los Borrachos

El primer tema mitológico que interpreta Velázquez es el de Baco. Probablemente lo trata por indicación, quizá por sugerencia de Rubens, o tal vez por Felipe IV. Si vemos la interpretación que hace Rubens del «Rapto de Ganimedes», en el Museo del Prado, podríamos decir que es un Ganimedes que tiene más aspecto femenino que masculino. El tema allí está tratado con deseo de movimiento, de cierto movimiento del águila que se lleva por los aires al joven en quien ha puesto sus ojos Júpiter.

¿Cual es el mito que se representa en «Los borrachos»? Hay que tenerlo presente en las interpretaciones de Velázquez para ver si lo interpreta ajustándose a su verdadero sentido, a su valor permanente. Baco es el dios que ha descubierto la vid y que enseña su cultivo; que ha descubierto el vino y que recorre los campos enseñando a los campesinos a plantar la vid y saborear el vino. Y el vino es el licor que hace al campesino, que lleva una vida dura y pobre, llena de preocupaciones, olvidarse de ellas.

Rubens interpreta a Baco, al dios del vino, bebiendo. Tiziano lo que nos dice es el efecto que produce el vino en una reunión de gente joven, que ya de por sí son alegres, que no necesitan, en realidad, del vino para estarlo.

Velázquez recuerda que Baco recorre los campos y se encuentra con la gente pobre y mísera y les da a conocer el vino, y gracias al vino, en ese momento, se creen perfectamente felices.

¿Qué es lo que hace Velázquez en su cuadro? Reunir unas cuantas gentes y con estos personajes que visten de una manera sumamente modesta expresa la alegría que produce el vino.

Podría pensarse que estos personajes sean borrachos profesionales; puede ser que sí, pero aun en caso de ser borrachos son gente pobre, soldados. Son gente que gracias a ese elixir maravilloso descubierto por Baco están alegres. Eso en realidad es el mito. El mito de Baco es pensar que se han reunido para reírse de Baco. La figura de Baco en sí es una figura noble, de una gran dignidad, que tiene una actitud en toda ella, en la forma de volver la cabeza, que nos está recordando una figura de Miguel Ángel. Si nos fijamos, además, ese dios aparece desnudo y aparece desnudo no para contraponer el dios con la realidad, para reírse del dios, sino porque es necesario que nosotros conozcamos al dios desde el primer momento.

JULIO ANGULO INIGUEZ

La gran condición de gran retratista y gran animalista, hace de Velázquez un magnífico retratista de cuadros ecuestres. Su sentido caballeroso, su sentido señorial le haría preferir, sin duda, estos retratos, este tipo de retratos en los que si el retratado es un príncipe lo presenta sobre el trono más movable, más delicado. Este trono se llama caballo. El caballo de gala y de caza, el retrato ecuestre, se presta a aunar una magnífica composición; se presta a dar a la figura del retratado una dignidad, a veces extraordinaria, como en ninguna otra actitud: No cabe realmente representar a un príncipe, a un caballero —precisamente la palabra caballero quiere decir persona que sabe tratar a un caballo— mejor que en el retrato ecuestre. En Oriente, en Egipto, apenas se trata el retrato ecuestre.

Alguien ha objetado la forma y figura de los caballos de Velázquez. Alguien ha dicho que estos caballos son completamente inverosímiles, que nunca pudieron existir. Sobre todo se han fijado los críticos especialmente en la panzuda jaquita que monta el Príncipe Baltasar Carlos. Sin embargo, se pueden figurar que si Velázquez pintaba los caballos así, estos caballos de la corte eran así. El que pintaba maravillosamente un mastín, el que pintaba maravillosamente un ciervo o un gato, pintaba con igual exactitud un caballo. Los caballos, en efecto, eran así. Carlos Justi, el gran historiador de Velázquez, ha hecho un estudio profundo de lo que eran los caballos españoles en tiempos de Felipe IV, y en descripciones literarias, la famosa de Pablo de Céspedes, la famosa de Calderón, se ve que eran unos caballos de cuello muy corto y cabeza pequeña y acalderada, anchísimo pecho; unos caballos gruesos y robustos. Este era el caballo de moda en aquel tiempo. Hay por ejemplo textos de un tratadista de equitación, inglés, que dice que los caballos del Rey de España eran los caballos más bellos del mundo. Con aquellos caballos que son únicos para un Rey que quiera presentarse ante un pueblo, tiene que montar precisamente un caballero español. Es el caballo majestuoso en su andar, de mucha prestancia. Los embajadores venecianos, siempre tan exactos en sus pormenores de la corte, también ponderan enormemente los caballos del Rey, los más bellos de Europa. Y Carlos Justi hace una observación muy donosa. Dice que la etiqueta prohibía que nadie montase el caballo del Rey una vez que él lo había montado. Como estos caballos estaban profusamente alimentados y salían poco, estaban sumamente gruesos, sumamente gordos; de aquí que los caballos velazqueños eran evidentemente así.

Y todavía los caballos de Velázquez existen y viven. No están en España, están en Viena. Alguno de ustedes ha visto el Picadero Imperial de Viena con los caballos que el Archiduque Carlos, el primer Carlos III, se llevó a Viena en su dolorosa añoranza de España. Quería conservar allí todo lo español posible, hizo una corte española. Quería conservarse sobre todo Rey de España y se llevó también los caballos de la corte, del picadero real, y estos caballos siempre son exactamente el caballo velazqueño, el caballo de pequeña y noble cabeza y cuello muy corto y anchísimo pecho, y precisamente, como éstos los montaban a la manera española, repiten esa actitud perfecta las corvetas de los caballos de Velázquez.

JUAN DE CONTRERAS
Marqués de Lozoya



Los caballos





LA FUENTE DE LOS TRITONES.—Fragmento.

Su intimidad

En rigor, sólo nos consta un hecho: su precocísimo matrimonio. Cuando le faltaban siete semanas para cumplir diecinueve años, el 23 abril de 1618, se casa con la hija de su maestro Pacheco, doña Juana, que —se sabe desde hace ocho días— le faltaban seis semanas para alcanzar los dieciséis (!). El amor habría crecido con ellos, pues el pintor, según el contrato de aprendizaje, viviría en casa de Pacheco hasta su examen como pintor, en 14 de abril del año anterior.

¿Cómo eran los novios? No cabe dudar que la pareja de lienzos londinenses «La Inmaculada Concepción» y «San Juan Bautista en Patmos» los retratan. En recentísima publicación, todavía no aprovechada, se da a conocer el romance mediocre de un escritor sevillano, Baltasar de Cepeda, que relata la boda, celebrada, claro está, en casa de Pacheco, con asistencia de sus amigos literatos y doctos eclesiásticos. La fiesta fue rumbosa y con derroche de ciencia y de agudezas:

*Hubo concurso de ingenios,
quodlibetos de letrados
y citáronse allí libros
que libras de oro pesaron.*

Refiere quiénes concurren: el poeta Rioja, Frómesta, don Alonso de Avila y Becón o Beçon, que repentizó en verso. Estaban reunidos los convidados en el patio, adornado con pinturas

*porque nada allí se vio
de lo que estaba pintado
que sin hablar no dijese
«Vivo estoy, aunque en retrato».*

A las conversaciones doctas y vivaces

*... puso
fin una voz que en el patio
cayó desde el corredor,
conque a comer nos llamaron.
Subimos, vimos las mesas
y sentámonos, tan hartos
ya del manjar de las almas
como del del cuerpo faltos.
Empezaron la comedia
mal hablé, mas no he hablado,
que comida fue y comedia
y que tuvo buenos pasos.*

*Comióse admirablemente
y bebióse otro que tanto*

*Dieron gracias y las tablas
el sitio desocuparon
y la fiesta comenzó...*

El romance nos introduce en la casa y en el círculo de Pacheco.

Duró este temprano matrimonio cuanto la vida de los cónyuges, pues mueren en una semana; hogar sin baches visibles, acaso, sin el calor de una pasión intensa.

¿Pasaron otras mujeres por la vida del pintor? Antes de casarse parece poco probable. Si son anteriores los cuadros «La mulata» y «Cristo en casa de Marta y María», las dos jóvenes que sirvieron para

modelos no llegarían a enamorarle. Corriendo algunos años diríase pintada con ilusión, mas sin carnalidad, la joven, casi niña, de muy bello perfil, sentada a una mesa en que hay un pan y un jarro de peltre. En otros cuadros de este primer período —«La Adoración de los Magos», «La imposición de la casulla a San Ildefonso»— fue su mujer el modelo.

Velázquez estuvo dos veces en Italia, sin que le acompañase doña Juana. En los treinta y un años pasó allá catorce meses; de los cincuenta a cincuenta y dos dobló la anterior estancia. No queda rastro de la más leve aventura, hasta el punto de que ni por modelos femeninos que le sirvieran para sus cuadros podemos inferir sus predilecciones, a no ser que haya pintado —como parece— «La Venus del espejo», que ya estaba en Madrid el 1 de enero de 1651, cuando todavía su autor no había regresado. Esta hasta hoy misteriosa belleza y la joven medio de espaldas en «Las Hilanderas» son las únicas mujeres pintadas por Velázquez en que se advierta complacencia sensual.

El eterno femenino debió de perturbarle poco, o su templanza lo dominaba. Las mujeres que retrató distaban de ser bellas, con una excepción: la incógnita «Dama del abanico» o «de la mantilla», de ojos tan hermosos y profundos. Se ignora quién fuese, y creo dislate suponerla doña Francisca, la hija mayor del pintor. Para mí, a este retrato está dedicado el epigrama de don Gabriel Bocángel, en su libro *La lira de las Musas de humanas y sagradas voces*, que se imprimió en Madrid, sin año, pero cuyas «Suma» y «Aprobación» se fechan en octubre de 1635; titúlase: *Al pintor de un hermoso retrato*; léese en el folio 166, y dice así:

*Llegaste los soberanos
ojos de Lisi a imitar
tal, que pudiste engañar
nuestros ojos, nuestras manos.
Ofendiste su belleza,
Silvio, a todas desigual,
porque tú la diste igual
y no la naturaleza.*

Ya Palomino interpretó el Silvio por el Silva de Velázquez. Del nombre de la retratada sólo cabe inferir que se llamase Elisa, o Elisabet; esto es, Isabel, que parece lo más probable.

La pérdida en el incendio del Alcázar regio en 1734 de dos sobrepuertas, con «Venus y Adonis» y «El Amor y Psiquis», embarazó el camino para acercarnos a los ideales velazqueños de la belleza femenina.

Volvamos, pues, a los retratos de doña Juana Pacheco, la esposa discreta y sin huellas apreciables en el vivir del artista. Fuera de los modelos juveniles, ya mencionados, y algún perfil de identificación insegura, se ha dado como retrato la figura de «Sibila», o de «Pintora», del Museo del Prado; sin embargo, la forma de la nariz y lo abultado de los pómulos, alejan el parecido. Cabe pensar en que no halla de la madurez de doña Juana otro testimonio gráfico que su diminuta silueta, con un nieto, dirigiéndose a Velázquez que, acaso, pinta su cuadro postrero, al fondo del lienzo «La familia de Mazo», del Museo de Viena. No se distinguen las facciones de doña Juana: es poco más que una sombra. Pero ¿es que fue mucho más que una sombra silenciosa y protectora en la existencia de Velázquez? Hizo de su hogar isla apacible en el mar cortésano, tormentoso, que nos pintan con colores tan vivos las *Cartas de los Jesuitas* y los *Avisos*, de Jerónimo de Barrionuevo.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

El espacio

Es la creación del espacio la gran conquista del arte barroco en pintura. Podemos decir que, hasta el Renacimiento, uno de los temas del arte era precisamente el contrario, el de suprimir este espacio para que la figura brotara excluyente de todo contubernio o contagio ambiental. Las figuras no irradiaban la atmósfera, sino al revés, su silueta parece que la expelia, quedando las formas solitarias y puras en su bloque. Es ésta la principal tarea de la pintura gótica.

La diferencia entre la perspectiva de Velázquez y la gótica se puede ejemplificar en los dos tipos de espejo situados en el fondo de los cuadros: redondo y convexo en los góticos; plano y rectangular en «Las Meninas». Mientras que la perspectiva del siglo XV es esferoide y la concepción espacial se aleja en rápida disminución, a manera de un embudo, en Velázquez el alejamiento es gradual y arquitectónico en un modelado de luz, que va situando unas veces por la densidad, o enrarecimiento de su claroscuro otras veces, a cada uno de los términos. Cuando el Renacimiento descubre el principio de las ortogonales convergentes desaparece ese abismático desnivel entre los primeros y los segundos y últimos planos perspectivos. Una graduada distancia se va alcanzando por un desarrollo espacial continuo, pero en este proceso la luz era sólo elemento externo coadyuvante a la presencia de unas formas de puro interés histórico, hasta que con Velázquez, la luz, su modulación atmosférica, sus cruces de rayos y de sombras son los que acompañan las distancias y los que forman técnicamente el sistema medular del cuadro.

* * *

El espacio, en esta época de Velázquez, no es un supuesto previo, como ha de serlo después en los demás pintores, sino la consecuencia de exhibir en su plenitud el valor tridimensional de los volúmenes. Y aquí nos encontramos con una de las divisiones fundamentales del concepto del espacio. ¿Existe el espacio por sí mismo como algo sustancial a semejanza del tiempo, o es, por el contrario, creado por los objetos, cuyo volumen, distancia y separación crean el ámbito espacial? Ya veremos que Velázquez se encuentra en este momento dentro de la

primera acepción, pues, para él, tan objeto con densidad y exigencias voluménicas es la cosa sólida, como la atmósfera trémula de destellos. Es sólo en algunas fases del barroco y después en el Romanticismo, cuando el espacio, por sí mismo, por su infinitud, por su capacidad expansiva de ilimitación, es valorado a compás también de los anhelos infinitos del alma. En la fase sevillana, este espacio es como el hueco entre las cosas, al quedar inerte y sin servir de alvéolos a las formas, hace que estas formas queden actantes y requeridoras en un primer plano, no sólo óptico, sino táctil. No descansan en ese lecho de luces y de distancias que después ha de atenuar a los relieves. Por el contrario, estas formas, estas cosas, se vienen a las manos, la corporeidad incisiva de estos turgentes volúmenes es una de las genialidades más destacadas de Velázquez.

Comienza ahora a elaborarse un espacio que no es un vacío en el que se mueven las formas, sino este espacio es un objeto más del cuadro que se modela con la misma ternura, con la misma densidad y calidad específica que los demás temas del cuadro. No es este espacio un espacio inerte, consecuencia de la perspectiva, como hemos dicho, de los cuadros de la época sevillana, sino que la colocación de términos y alejamiento se halla condicionada por el juego de luces y reflejos que crean, con su modelado, un ámbito espacial como un cuerpo más, con sus relieves, fluencias, distensiones y puntos de luz; así se plasma este espacio, que tiene desde ahora un valor sustantivo. Los herreros de «La fragua de Vulcano» son inseparables de esa atmósfera, que no sólo les baña, sino que parece que modela y palpa, rompe con su gris irreal los relieves corpóreos. Una unidad focal traba la composición, formando una coexión plástica de la cual esa atmósfera es el aglutinante. Las cosas ahora, si ustedes recuerdan estos cuadros, sustituyen sus brillantes colores naturales de la época sevillana por esa atenuada claridad grisea, en la cual los brillos no rompen la niebla de un espacio, que es a la vez atmósfera. Porque en Velázquez se realiza por primera vez la unión sustancial; esto es, la clave de la estética de Velázquez de dos elementos: espacio y atmósfera, que hasta él habían estado separados.

JOSÉ CAMÓN AZNAR



Su Sevilla

Sevilla, en el último siglo de los Austrias, siguió siendo la principal ciudad de España, por ser, en frase de Lope de Vega, «puerto y puerta de las Indias». Su población era abigarradísima. Los extranjeros pululaban por doquier, y en su puerto, sobre el «rey de los ríos», al decir de Góngora, andaban barcos de innumerables naciones. En sus calles y plazas se oían hablar los más diversos idiomas, ya que a la perla del Guadalquivir acudían viajeros y comerciantes de las cinco partes del mundo, atraídos por las riquezas que afluían de las Indias, convirtiendo la ciudad en una nueva Babel, por la variedad de lenguas.

La ciudad, pobladísima —hay quien le calculaba a principios del siglo XVII más de trescientos mil habitantes—, era un emporio. Sus famosas Gradass eran aún el singular escaparate del oro, de las perlas y piedras preciosas que llegaban del Nuevo Mundo. Pero Sevilla, aun sin esos fabulosos tesoros importados, tenía poderosa vida propia por sus tierras feracísimas, por su intensa y variada industria, por su activo comercio. Como el oro y la plata corrían como ríos caudalosos, la población se renovaba sin cesar. Por todas partes, en el centro y en los barrios extremos, se labraban palacios magníficos, casas suntuosas, iglesias y conventos, edificios públicos, paseos y jardines interiores decorados con fuentes y estatuas, teatros, y, en fin, todo cuanto ilustra y hermosea a una gran ciudad, de la que justamente se dijo por aquellas calendas: «Quien no vio a Sevilla, no vio maravilla».

La ciudad de la Giralda era, al decir del Fénix de los Ingenios, una «plaza universal», y expresado a la moderna un centro de turismo. Aquí, la mejor posada de España —la de Tomás Gutiérrez, el amigo y protector de Cervantes, donde éste se alojó—; aquí, el más hermoso y rico teatro, el Coliseo; aquí, las famosas casas de gula; las academias de baile y la extensa mancebía, cual no hubo otra en Europa; las fiestas religiosas de la Semana Santa y del Corpus Christi, no superadas en la cristiandad; las ventas en los alrededores cuajados de huertas y casas de placer; las veladas y romerías. Y todo esto bajo un cielo azul en un ambiente impregnado del perfume de las flores de sus huertos, balcones y terrados que daban a la población el aspecto de los jardines colgantes de Babilonia, oreados por las sutiles brisas del Guadalquivir, envueltos en el rutilar de un sol de oro, o en la serena plata de la luna. ¡Qué luz la de Sevilla! ¡Qué aire tan fino!

En sus calles, estrechas y tortuosas, surgían tradiciones y leyendas al volver de cada esquina, y el misterio de palacios de moros y judíos se columbraba tras las rejas, celosías y portones labrados con esmero de miniaturista.

No tenían las calles profundas perspectivas. El paisaje urbano era limitado, pero en su escaso horizonte se embecía el espíritu contemplando los blancos muros de los pintorescos edificios, labrados sin sujeción a un patrón clásico, muchos de los cuales recordaban la arquitectura morisca, donde brillaban los azulejos incrustados en los paramentos de ladrillos agramilados que contrastaban con las lujosas portadas de mármoles, inspirados en el Renacimiento italiano. No pocas calles la formaban tan sólo blancos muros, cerca de huertas y jardines, de los que sobresalían los copudos naranjos y las esbeltas palmeras.

En ciudad tan populosa y bullanguera, de tanto tráfico, había no obstante, barrios tranquilos y sosegados, en los que las pisadas de los transeúntes tenían resonancias de abovedados panteones, donde las hierbas crecían entre las losas y los ladrillos del arroyo. En ellos se habían parado los siglos como en la Aljama de los judíos y en el Adarbejo de los moriscos, en una de cuyas callejas nació Velázquez.

Sevilla era la ciudad de los grandes contrastes. Por sus calles cruzaban las carretas cargadas con la plata y el oro llegados de las Indias; las carrozas de los opulentos señores que paseaban por el famoso Arenal y la apicarada Alameda, luciendo sus galas y joyas; los peruleros y los comerciantes enriquecidos en competencia con los nobles y caballeros. Las grandes señoras, seguidas de sus dueñas, dejaban ver, al descuido de sus airosos «mantos sevillanos», la belleza de su rostro y las manos, pulidas, brilladoras, con constelaciones de diamantes y esmeraldas. Canónigos y oidores, con sus lobas y hopalandas, caballeros en sus mulas, seguidos de sus pajes, ponían un tinte oscuro y severo en aquel cuadro de color en el que brillaban las sedas y terciopelos, las cadenas de oro, los cintillos de diamantes, la blancura de los armiños y los abigarrados plumajes de los airones de gorras y chambergos, con arreglo a la moda flandesa.

Sevilla era la ciudad de los grandes contrastes, porque al lado de tanta riqueza, tanto rumbo y tanta alegría, pasaba otro mundo, mostrando, como insulto a los poderosos, sus lacras físicas y morales. Enjambre de pobres, pedía limosnas a grandes voces, rezando e invocando a los santos para mover el corazón de los ricos. Una turba de chicuelos, descalzos de pies y piernas, mal cubiertas sus pudicias con harapos, andaban al descuido de los distraídos transeúntes, bajo la férula del padre Monipodio y los halagos de la madre Pipota. Las mozas de partido, libertándose de los mantos azafranados y de la señal de su torpe comercio, escapaban de sus cubículos del Compás y de la Barbacana para mostrarse por calles y plazas, en pleno día, sin temor a los alguaciles y golillas. Los boquirrubios,



«mozalbitos ampos», como los llamó Lope de Vega, se mezclaban con los pícaros y valentones en el Baratillo, en el Patio de los Naranjos, en la Feria, en el bodega del Corral de los Olmos, a la sombra de la Giralda. En el infierno de la Cárcel Real, donde, para delicia del género humano, se enjendró el Quijote, centenares y centenares de presos esperaban respirar el aire de su libertad.

Sevilla, en los principios del XVII era eminentemente industrial y comercial, centro de pasmosa actividad mercantil, plasmada en su Casa de Contratación de las Indias y en su Real Lonja de Corredores. Exageró Cervantes al decir en *El Rufián Dichoso*:

*Sevilla,
que es tierra do la semilla
holgazana se levanta
sobre cualquier otra planta
que por virtud maravilla,*

porque las calles del centro de la urbe y muchas de sus arrabales bullían con el fatigar incesante de las actividades de los gremios, como alarifes, tejedores, borceguineros, espaderos, curtidores, manteros, orfebres, pintores, tallistas, tipógrafos, alfayates, naiperos, guadamediceros y muchos más que daban con su incesante trabajo vida próspera creando bienestar y riqueza. Lujo cual el de Sevilla no se conocía ni en la Corte del rey de las Españas. El comercio y el trato no desmerecían de la industria. A su puerto afluían naves de toda Europa y de los más apartados países. La plaza comercial de Sevilla era la más activa de la Península, y en sus mercados, ferias y bancos se verificaban los cambios más altos.

En el primer tercio del siglo XVII todavía la capital andaluza se ufanaba de ser la Atenas española. ¿Dónde más poetas, escritores, músicos, teólogos, artistas y filósofos que en la antigua dorada corte de Almotadid? ¿Dónde florecía el arte de la imprenta, no ya en la cantidad, sino en el primor de los libros, que admitían el parangón con los Plantinos y Elzevirios, como en la ciudad que dio al Nuevo Mundo su primera imprenta?

La sociedad sevillana, constituida por elementos muy heterogéneos, no fue eminentemente aristocrática. Bien claramente lo dijo Ruiz de Alarcón:

*Es segunda maravilla
un caballero en Sevilla
sin rama de mercader.*

Ya en el siglo XVII la nobleza en Sevilla se había bastardeado y no poco; su influjo y poderío iba cediendo a los

ricos comerciantes. El círculo de hidalgos y caballeros se abría ante el oro de los mercaderes que emulaban a los nobles en su trato y porte. Verdad que el Ayuntamiento estaba en manos de los hidalgos y caballeros —los veinticuatro y los jurados— pero las hidalguías vendidas por la Corona, recaían muchas veces en acaudalados negociantes. Las hijas de los señores casaban con los hijos del mercader, sin escándalo de los de su clase.

Los sevillanos alardeaban de galas. Les gustaba vestir con lujo, aunque escatimasen el dinero en otras manifestaciones del vivir en sociedad. Abundaban los coches y las sillas de manos. El teatro era la diversión preferida, y así se explica la suntuosidad de las salas de espectáculos, como la del famoso Coliseo, no superado en comodidad y lujo, hasta entonces, por ningún otro del reino. Las más célebres compañías de faranduleros preferían actuar en Sevilla a otra población. Aficionados también a la música y al baile, existían academias dedicadas al culto de Terpsicore, de donde salió la escuela sevillana, de la que escribió un curioso libro el maestro de baile Juan de Esquivel; academias a la que asistían para adiestrarse los jóvenes de la más alta sociedad.

Con el teatro competían las fiestas de toros y cañas, las más populares, que por entonces organizaba el Ayuntamiento para celebrar importantes acontecimientos públicos: fastos de la Familia Real y de los grandes señores, triunfos de las armas españolas, canonizaciones de santos, visitas de príncipes y reyes, y, en fin, todo cuanto era motivo de alegría, regocijo y satisfacción.

El pueblo se solazaba, además, con los juegos de la pelota, de los que hubo varios «corredores»; con los bolos, con la tángana, con las carreras de gonzos, con las danzas, con las justas y torneos y las alegrías de las Pascuas y Carnestolendas.

La población era relicario del arte. Las iglesias —especialmente la Catedral insigne— atesoraban pinturas, esculturas, orfebrería, vidrios, encajes, bordados, esmaltes, tapices, en tal profusión que sólo conociendo los inventarios fehacientes de la época se cree en tan fabulosas riquezas.

«No ciudad, eres orbe», le cantó entusiasmado el divino Herrera. En este mundo abrió sus ojos a la luz del sol Diego Velázquez de Silva. Sus padres, aunque con ínfulas de hidalgos —en realidad lo eran—, disfrutaban un modesto pasar. El Cabildo le reconocía el privilegio de la blanca de la carne, que era la confirmación de la hidalguía. Sin embargo, según todos los indicios, en la sociedad sevillana desempeñaban modestísimo papel; cuando más, se les tenía por hidalgos entre dos luces o por hidalgos de gotera. ¿Dónde se educó Diego Velázquez? Asistió a las aulas del Colegio de San Hermenegildo, que regentaban los jesuitas y aquí aprendió las primeras letras. Los estudios de Velázquez fueron escasos.

Apenas salido de la niñez, tenía trece años, pretende el oficio de pintor. Esto, ciertamente, no lo elevaba en la escala social. Si no era un aprendiz de artesano, se le parecía mucho. Pertenecía, pues, el mozo a la clase de los modestos ciudadanos. Su sociedad era el taller.

El gremio de los pintores —aunque considerado su ejercicio como oficio mecánico— era, con el de los impresores y orfebres, la aristocracia de la artesanía.

Tenían los pintores sus ordenanzas gremiales, que disponían la elección de sus alcaldes y veedores —Pacheco, el suegro de Velázquez, fue uno de ellos—, y las condiciones que habían de concurrir en los agremiados. Con el tiempo —ya existía en la época del inmortal artista sevillano— formaron una hermandad llamada de San Lucas y crearon un hospital.

El gremio estaba constituido «por cuatro oficios —dicen sus breves ordenanzas— debajo de una especie que cada uno

tiene de su arte». Eran los imagineros, los doradores, los pintores de maderas y de fresco y los sargueros. Velázquez pertenecía a los imagineros, los cuales, para ejercer su oficio y tener tienda abierta, tenían que examinarse y demostrar su suficiencia en la preparación del aparejo y de los colores, en el dibujo y «saber hacer una imagen perfectamente». Todos debían pintar sobre lienzos nuevos. Abonaban, por derechos de examen, tres reales, y a todos comprendía la pena de una libra de cera si faltaban a la junta del día del Corpus para la elección de cargos.

Su maestro, que vio bien pronto las portentosas facultades del aprendiz, le guió con afán, le enseñó con amor, le alentó con ilusión y para su corona le dio por mujer a su hija adorada.

Francisco Pacheco, el maestro y suegro del que había de ser glorioso pintor de universal renombre, tampoco era de encumbrada alcurnia. Hijo de un humilde artesano, cuanto fue en la vida —y fue no poco en el mundo del arte—, lo debió a su trabajo. Alcanzó consideración social y su casa fue una de aquellas célebres academias donde se reunían los más notables ingenios hispalenses y los que por la ciudad pasaban.

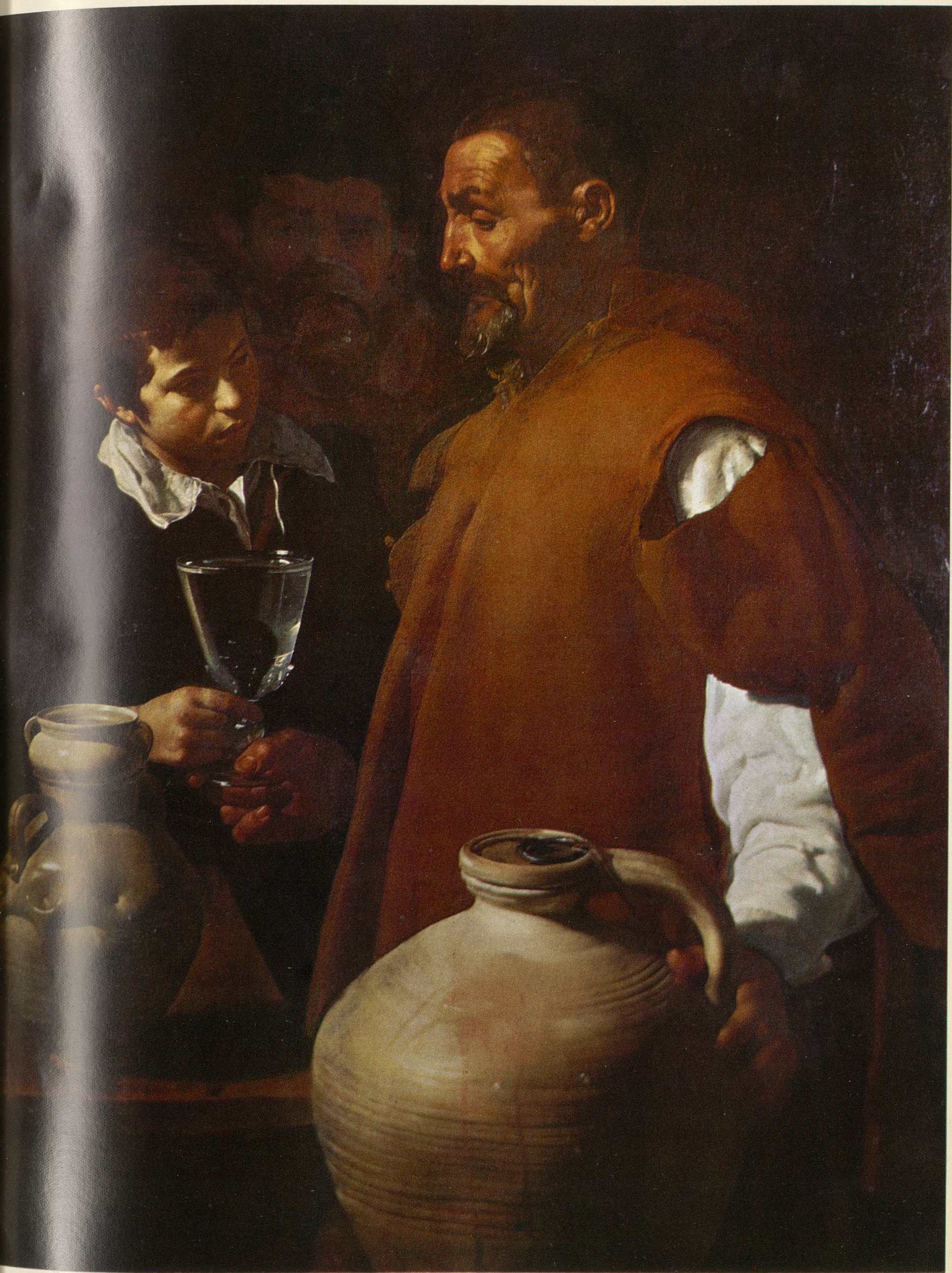
Velázquez vivió con su suegro los pocos años que residió en Sevilla después de casado, y en casa del maestro, ya pintando, libre, por su cuenta, adquirió los conocimientos humanísticos que no aprendió en su juventud.

Estaba en su apogeo la academia de Pacheco. Toda la Sevilla intelectual acudía a la casa del artista y muchos de los contertulios se dejaban, halagadísimos, retratar para el libro de *Verdaderos retratos*, en que el artista trabajaba desde el año de 1599, precisamente el año en que nació Velázquez; colección de retratos que el pintor de la verdad examinaria muchas veces en su afán de aprender y en la afición que tuvo, desde bien temprano, a este género, en el que no ha sido superado. En casa de Pacheco conocería a los grandes pintores y a la juventud, que, ansiosa de gloria, acudía a oír las conversaciones de los maestros consagrados. Aquí, es probable, tratara con Zurbarán, Alonso Cano y Juan del Castillo, con el insigne Montañés, tan amigo de Pacheco; aquí conocería al poeta Francisco de Rioja, testigo del casamiento del artista; a don Juan de Arguijo, a Ximénez de Enciso y a otros más esclarecidos literatos y artistas.

Fue el joven pintor un enamorado de la vida palpitante, viva, que la realidad le ofrecía en el ambiente sevillano. Su inspiración y su estudio estaban en la verdad de los modelos. Eran las costumbres, los tipos populares, los que trasladaba al papel y al lienzo, con sus dibujos y sus óleos. Claro es que el tema religioso —las letras y las artes españolas, como dijo Menéndez y Pelayo, huelen a incienso— movió sus pinceles; pero, a mi modesto parecer, no fue de lo más inspirado de su obra sevillana —si bien es verdad que en su madurez pintó el insuperable Crucificado del Museo del Prado—, quizá porque en ese tema está más patente la influencia tradicionalista del maestro.

Los primeros retratos de Velázquez fueron hechos en Sevilla y de sevillanos: el de su mujer, ¿el de su hija?, el del clérigo don Cristóbal Suárez de Ribera.

Enamorado de la realidad, el joven pintor trasladaba al lienzo lo que veían sus ojos en el ambiente sevillano: ya el retrato del «Aguador», que, si no me equivoco, debió ser tipo popular en la ciudad de la Giralda, como el muchacho que cita Palomino, «mal vestido, con una monterilla en la cabeza, contando dineros sobre una mesa, y con la siniestra mano haciendo la cuenta con los dedos con particular cuidado...»; ya escenas de género, como «La vieja friyendo huevos»; ya bodegones con los frutos de Andalucía y cacharros de la cerámica trianera, y el «Pan de Sevilla, regalado y tierno».



EL AGUADOR DE SEVILLA.—National Gallery. Londres



EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS.—Museo del Prado. Madrid



VELÁZQUEZ y FELIPE IV

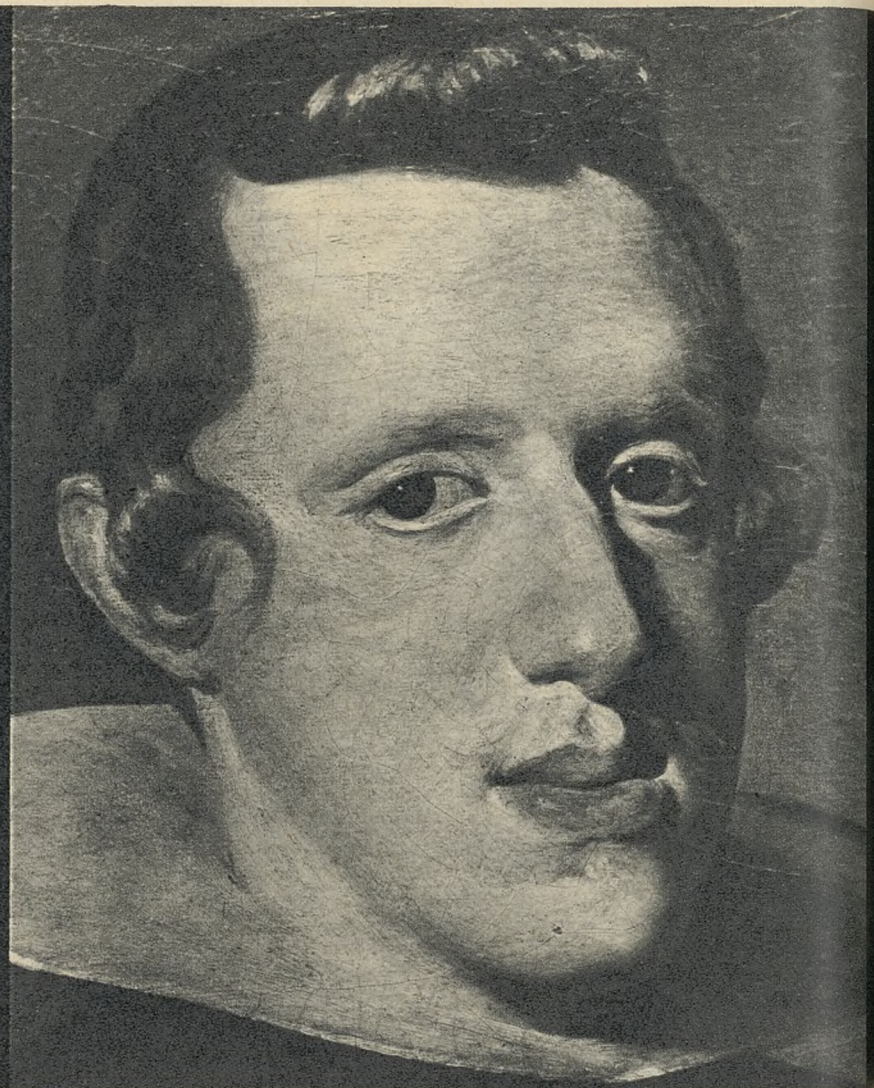
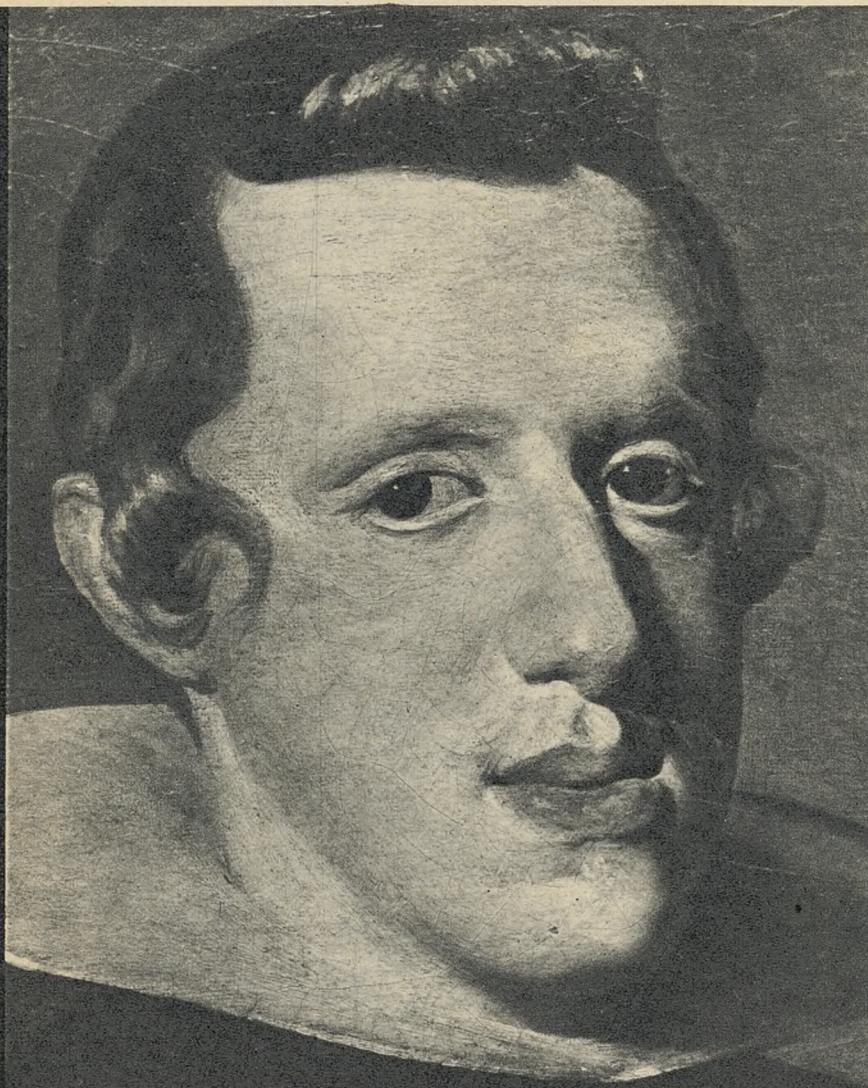
La Historia se pasa, de mano en mano, a través de los siglos, las siluetas de sus protagonistas. En la transmisión se tiende, inevitablemente, a simplificarlas, y así, al cabo del tiempo, cuando llegan a las páginas de los manuales, quedan tan grotescamente esquematizadas que nos parece hallarnos ante muñecos autómatas, caricaturizados por la mecánica erosión. Para entender algo de verdad necesitamos romper con esa versión de libro de texto, de comodín apresurado, y tratar de acercarnos a la realidad que fue, si aún quedan testimonios suficientes para que palpite tras ellos algo de su aproximada verdad.

Si hay un rey-tópico en la Historia de España es Felipe IV. Es «el rey-poeta» de la visión romántica de los costumbristas, el rey de las aventuras, de las comedias, de las fiestas cortesanas, de las anécdotas madrileñas. Tras esa versión tópica está no sólo una etapa de desgobierno y desmoralización de todas las virtudes de la España del XVI, sino un hombre extraño, complejo y difícil de entender. No un personaje de leyenda zorrillesca, ni de comedia de capa y espada, sino un protagonista de novela secreta, angustiada, en el que se aliaban vicio, abulia e impasibilidad. Gracias a que tenemos las repetidas efigies de Velázquez podemos conjurar su presencia visual para inte-

rogar a estas mudas imágenes. Pero Velázquez no es un pintor aficionado a la sicología, sino un testimonio de humanidad, un respetuoso salvador de lo individual, que se queda fuera y distante, como sus manchas de color lo eran para Quevedo, de sus modelos, dejándoles vivir ante nosotros su propia vida, sin coaccionarla con versiones a priori, como hicieron casi todos los grandes retratistas. Pero Felipe IV no es, en este caso, un caso más. El rey quedó tan unido a su pintor que, ante todo, debemos dirigirnos al diálogo directo con sus retratos. He aquí el que hoy nos parece el primero que Velázquez hizo al joven rey, al menos el más antiguo de los conservados, quizá el mismo que señaló el comienzo de la brillante carrera de Velázquez, acaso el que terminó el 30 de agosto de 1623. Apareció en las páginas de una revista hace bastantes años, pero apartado el cuadro de la gran circulación de los museos y las exposiciones, tiene aún para el gran público un cierto valor de novedad, como todo lo que sale a la luz con el remoquete de «Colección particular», que es la mejor manera de citarlo, ya que estos cuadros cambian de mano con harta frecuencia. Aquí está el adolescente real, con sus dieciséis años, en el trono desde hacía dos, con el poder en sus manos ya antes de tener formado su carácter o ilu-

en los anchos y cargados hombros del Conde-Duque, ambicioso y embrollón.

Cuando se enfrenta con el Sevillano —así llamarán a Velázquez en la Corte toda su vida— la suerte está echada: la de Felipe IV, la de Velázquez y la de la Monarquía española. ¡Qué imbricación de destinos, entre lo individual y lo colectivo! Y ¿quién había de decir al reyecillo recién estrenado que algunas de sus culpas le serían perdonadas por la historia a causa de la protección que otorgó a aquel joven embadurnador de lienzos apenas seis años mayor que él? Allí, acaso en este retrato, empezaba una colaboración: el rey haría que la gloria de Velázquez tuviese posibilidades de asiento; Velázquez colaboraría a la fama de su rey y mecenas. Amigo, más bien. Así tenemos que atrevernos a calificar la relación entre los dos hombres, por mucho que los separase la jerarquía social. Velázquez, respetuoso, taciturno, discreto, era excelente compañía para un tímido altivo que apenas tenía afectos. El tímido encumbrado encontraría un descanso en el trato con un silencioso flemático. Además, al rey le gustaba la pintura. Como los versos y las comedias, cierto; como las mujeres también. Pero las mujeres eran para él aventuras clandestinas



minada la conciencia de sus deberes. Con lo que este retrato nos dice y lo que sabemos de él, ¿cómo interpretar sus rasgos? En este joven rubio, de blanca tez, presentada como en bandeja la cabeza por la gola lisa, pero de ancho vuelo, la mirada es de un tímido, pero un tímido en un trono es un hombre inhibido de la acción y del gobierno; y así lo fue Felipe IV. Mas si un ojo parece adormecido, el otro envía rayos de altivez introvertida y, en cierto sentido, voluntariosa. ¿A dónde irá su voluntad? Los labios nos lo dicen: labios gruesos, carnosos, pero no finos de dibujo; diríamos sin sutileza. Labios de sensualidad apetitiva, sin refinamiento. La mandíbula es saliente —el prognatismo de su familia austríaca—, pero no enérgica. Y en este rostro inexpresivo, hermético, el cartabón de la gran nariz no añade carácter y pone rigidez y dureza. La timidez no frenaría sus pasiones porque le era fácil satisfacerlas desde su posición única, en una sociedad en la que el rey lo podía todo; ha quedado sin padres muy joven y, desde niño, los cortesanos le han adulado; ignora las razones de dominarse a sí mismo. Guardará esa inhibición, convertida en abulia, para los negocios, para el gobierno, para las responsabilidades, para la guerra. Nada de eso le interesa y por ello descarga pronto la tarea de gobernar

nas que no le hicieron compañía. A los poetas no los tenía a su lado a diario, ni necesitaba sentarse ante ellos para colaborar a sus obras. Ante Velázquez, sí. Y cada vez quiso más que estuviese junto a él; de aquí la carrera palatina de Velázquez, que corrió paralela, pero independiente, a la de pintor. Sin esta amistad, sin esta inclinación del rey a la compañía de Velázquez, no quedaría explicada esta carrera, brillante a pesar del prosaismo de las nóminas burocráticas y de aquello de que figurase el pintor en una relación administrativa junto a los baberos de palacio (!). Sin ese apoyo del rey no hubiera llegado a obtener tan señalados y repetidos favores para su padre, para su yerno, para sus nietos o los maridos de sus nietas, a los que fue logrando prebendas, cargos y situaciones de los que hay constancia en documentos. Sin esa amistad no hubiera estado a su lado en viajes, jornadas y cacerías, ni hubiera llegado a aposentador de Palacio, a pesar de la poca simpatía del Bureo, compuesto de nobles; ni hubiera obtenido, por singular excepción, siendo pintor, el hábito de Santiago, que le hacía igual a los aristócratas.

Sin un afecto del rey al pintor no hubiera escrito Felipe IV, a los pocos días de su muerte, una conmovedora palabra de con-

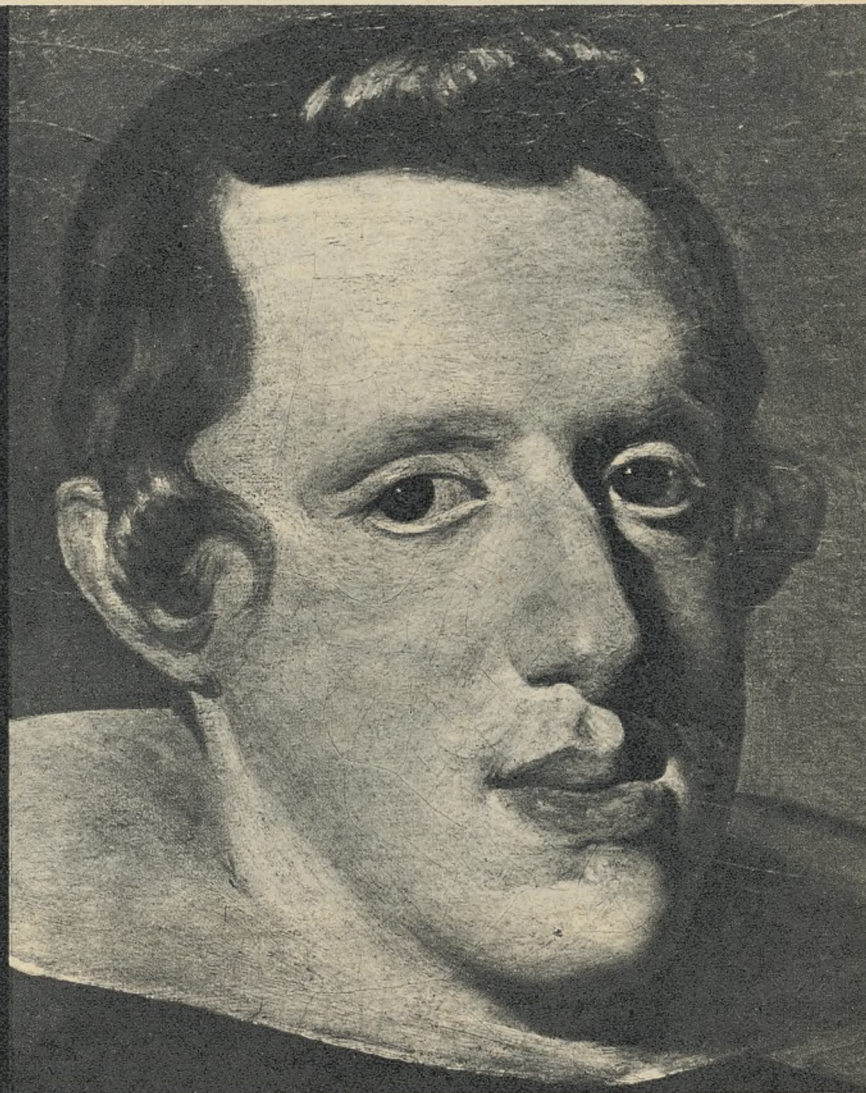
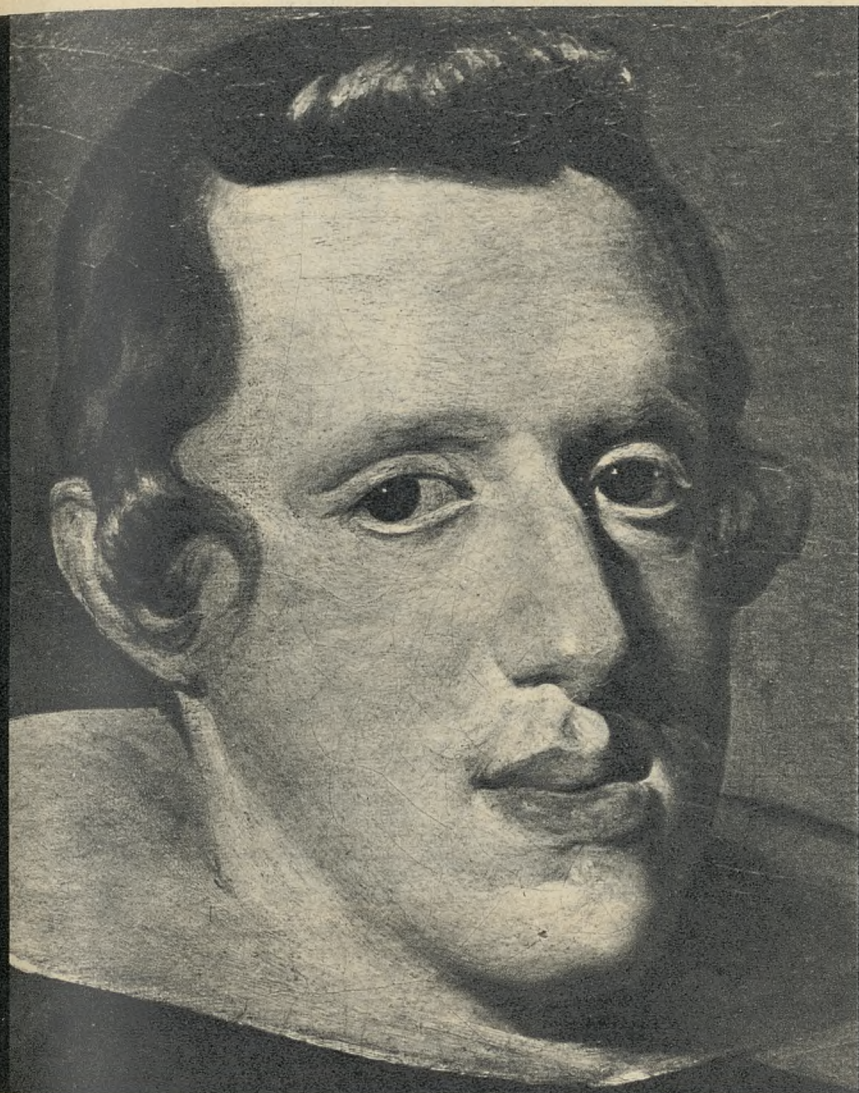
dolencia por el pintor perdido, al margen de un oficio sobre la sucesión de su cargo...

Como un leiv motiv, desde la juventud hasta la muerte, suena y resuena la envidia en torno a Velázquez... Los pintores, los nobles, los palatinos, los burócratas..., envidian al sevillano este favor y sus dotes. En la información para el ingreso en la Orden de Santiago los declarantes afirman una y otra vez del pintor que ha sido y es envidiado de todos. El vicio favorito de los españoles, la envidia, ha tejido sus lazos al paso de Velázquez y él ha pasado por encima, sereno y displicente, seguro de sí mismo y del favor del rey. Ya decía su discípulo, Francisco de Burgos Mantilla, en la información de 1658: «que Velázquez se tenía siempre en mucha estimación y en mayor punto y gravedad que los demás pintores». Boschini lo confirmaba en los versos de su poema: Caballero que inspiraba un gran decoro. ¡Qué lección para los envidiosos! La seguridad, el decoro, la gravedad... Por estas cualidades y no sólo por su pintura se atrajo el favor del rey y se impuso ante los celosos colegas y los envidiosos palatinos.

Pero sigamos con el rey. La sensualidad y la abulia fueron sus pecados. «Hombre de hielo, sin voluntad propia», escribe Cruzada

mujeres que le hicieron padre; uno sólo reconoció, Don Juan de Austria, habido en la actriz María Calderón. Sus amantes acababan en conventos, las hijas eran entregadas al claustro y algunos hijos llegaron a obispos. Que ellos y ellas rezasen por los pecados del rey. Ni siquiera le contuvo su primera esposa, vital, alegre, bella, venida de una Francia dulce y sociable, que se marchitó en una corte triste, junto a un marido rígido y mujeriego, apartada además de un papel político, para el que su inteligencia la hubiera hecho apta, por la absorbente cautela del Conde-Duque, a quien todo lo que pudiera ejercer influjo sobre el rey le parecía un peligro para su autocrático dominio.

Barrocos contrastes: Rígida etiqueta en las audiencias y el protocolo, procesiones y prácticas devotas, fiestas y comedias. Un embajador italiano escribía: «Aquí se pasa de las ceremonias, audiencias y etiquetas a los ejercicios espirituales, como de la vigilia al sueño, sin transición: lo uno lleva a lo otro.» Y de allí, también hay que decirlo, a las fiestas del Buen Retiro, comedias, cañas, fuegos artificiales y artificios acuáticos, mientras los tercios no cobraban, se perdían batallas y se rebelaban regiones enteras. O mientras las esteras de palacio se remendaban, los sueldos quedaban sin pagar, o —como el propio Ve-

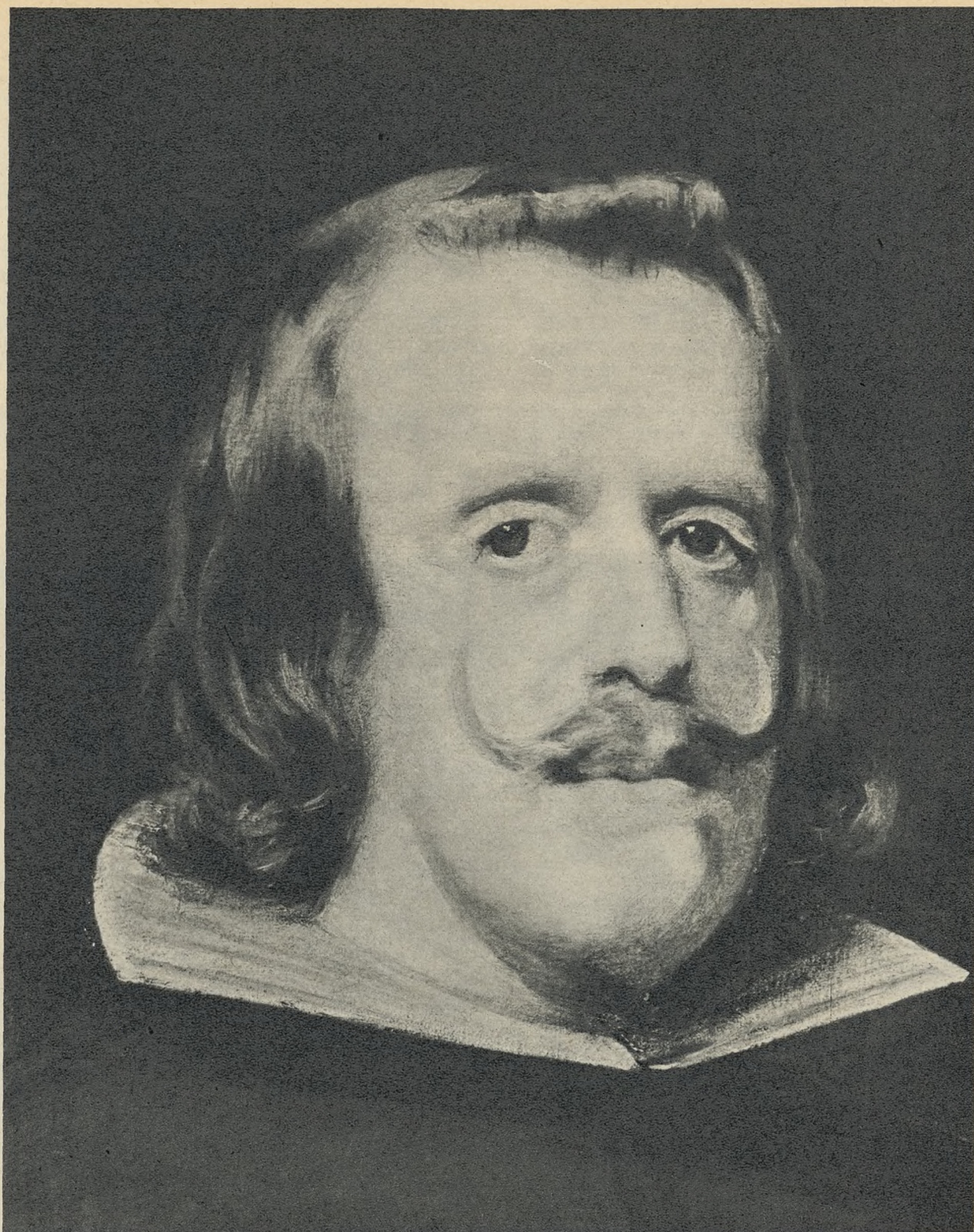


Villamil. Rígido, sin sonrisa, encerrado en sí. «Usa de tanta gravedad, escribía un viajero francés, que anda y se conduce con el aire de una estatua animada. Los que se le acercan aseguran que, cuando le han hablado, no le han visto jamás cambiar de asiento ni de postura; que los recibía, los escuchaba y los respondía con el mismo semblante, no habiendo en su cuerpo nada movable sino los labios y la lengua.» Un acompañante del mariscal De Grammont, que le vio en 1659 en el teatro del Buen Retiro, da de él este retrato escrito que parece un Velázquez: «El rey, durante toda la representación..., no movió pie, ni mano, ni cabeza; solamente volvió los ojos a un lado y a otro y cerca de él sólo había un enano.»

Esto es lo que nos hace más extraño a Felipe IV: su sensualidad sin alegría y sin vitalidad, sin afectividad ni imaginación. ¡Caso extraño! Un historiador ha dicho de él que tenía instintos de polígamo sultán; no, los sultanes no ocultan su apetito de placer, ni tienen remordimientos. Felipe se ocultaba y los sentía. Ni sultán, ni Luis XIV; Felipe IV no tuvo amigas, favoritas o amantes, sólo tuvo amores carnales y pasajeros. Era un Tenorio triste y vergonzante que rompía pronto sus relaciones. No era generoso; dejó veinte hijos conocidos de doce

lázquez advirtió en un oficio— faltaba dinero para comprar la leña de la chimenea del rey... Digamos con Marañón: «... realidad española, realidad alucinante.»

Felipe IV, precoz en el amor —dicen que tuvo un hijo natural a los catorce años—, dejaba el Gobierno en manos del Conde-Duque y corría tras los placeres amorosos, clandestinos: damas de palacio, doncellas nobles, comediantas o mujeres de baja estofa, eran su presa. Nada en él de la bienhumorada promiscuidad sensual de los reyes de Francia, Francisco I, Enrique IV o Luis XIV, sino una pasión atenazada por los remordimientos. Cuando en los últimos años de su vida, casado con una sobrina joven, Doña Mariana de Austria, a la que llevaba veintinueve años, aún corría, pasados los cincuenta, tras el amor efímero, sus crisis de contricción le abrumaban. La correspondencia con Sor María de Agreda —este raro documento de nuestra historia— está llena de propósitos de enmienda, que duraban poco. En los últimos diez años de su vida, todavía pecador empedernido, se encerraba en el panteón de El Escorial y allí permanecía de rodillas, durante horas, sin almohadones, junto al nicho que estaba destinado para su entierro, y salía con los ojos rojos de llorar. «Ya es hora de arre-



glar mis cosas», decía. Purgaba sus pecados con la muerte de sus hijos. De diez partos de la reina Isabel, sólo María Teresa, la reina de Francia, pudo darle nietos. Seis hijos le dio su segunda esposa y sólo le sobrevivieron dos; el único varón, Carlos II, rigor de las desdichas de la «bárbara consanguinidad».

Todo ha de decirse: no fue cruel, ni perverso y de su severidad exterior emanaba una benevolencia fría que no se ensañaba en el caído, cualidad estimable, porque los débiles suelen ser, a veces, crueles. Hasta para licenciar al Conde-Duque tuvo palabras de consideración y señorío. Su amplia frente nos dice que hubiera podido contener ideas como acaso su corazón hubiera podido albergar afectos; pero, en general, los príncipes de aquella época —y de otras— no reciben una educación eficaz. ¡Males del poder absoluto, de la adulación y la irresponsabilidad!

Pero, sobre todo, Felipe IV hizo dimisión de sus deberes en un momento en que Europa estaba llena de talentos políticos, en manos del fantasmón vanidoso de Olivares, ejemplar típico de un país descaído en el desatino. Ni siquiera la guerra, deporte de reyes, le tentó. Los poetas, aunque quieran adular, dicen briznas de verdad en los más mediocres versos. Cuando un poeta portugués, Manuel Gallegos, canta en 1637 las bellezas del Buen Retiro y describe el retrato ecuestre del rey por Velázquez, así nos dice:

... mira
la copia de Felipe, que pendiente,
adorna de esta puerta lo eminente,

contempla el fuego que en sus ojos gira,
considera qué airado
en jinete veloz se ostenta armado.

Si así le viera el Belga en la campaña,
al Imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas
en rayos del decoro fulminadas.

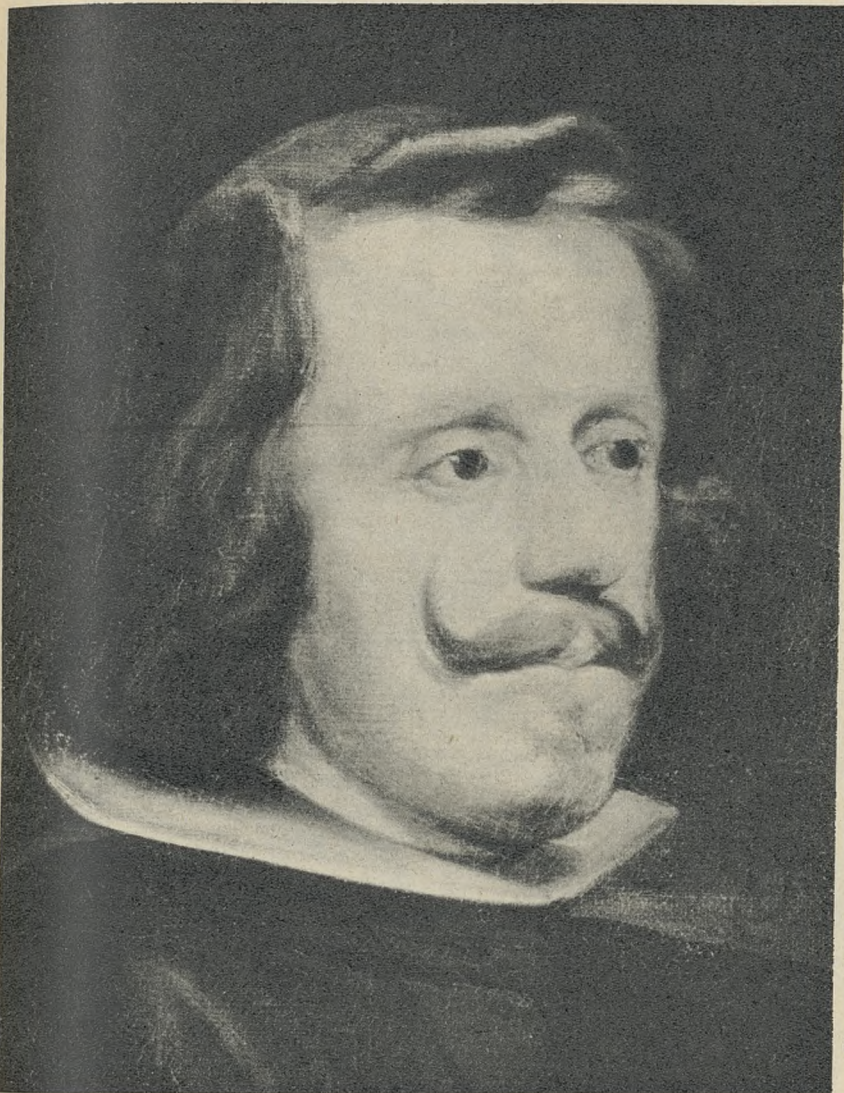
¡Oh rey esclarecido!
¡Vos, de grabado acero guarnecido,
Vos, con bastón, en cuerpo y oprimiendo
de un castaño andaluz la inquieta espalda!

No, ni tenían fuego sus ojos, ni se vistió el acero sino para desfiles o paradas, ni solía oprimir a los caballos trotones sino para perseguir a los puercos de El Pardo o a los corzos temerosos... Fue un rey frustrado.

Sólo el recuerdo de Velázquez y su blandura de carácter salva su fisonomía de hombre, ya que no de monarca. Velázquez le pintó incansablemente a lo largo de treinta y siete años. Los pasos de la biografía de este rey hermético están registrados en los lienzos de su pintor. Muchos se han perdido. El busto de la colección americana antes descrito, representa el momento en que el joven sevillano que viene de su ciudad, de pintar cocinas y bodegones y monjas y santos, se enfrenta con un grande de la tierra por el golpe de varita mágica que le introduce en el Alcázar de Madrid y que va a decidir de su carrera. Todo lo que ha hecho en Sevilla de nada le sirve para su nueva tarea, cree él. Le

sirve, no obstante. Velázquez no ha concebido la pintura hasta ahora sino en la representación humana en tamaño natural. Su realismo aspira a la monumentalidad figurativa que tan fácil le es conseguir. Pero en este su primer retrato de un rey esta aspiración se le plantea como un deber. De aquí, en este busto de un rey, más bien esbelto, esa impresión de dimensión, de corpulencia de su tórax y sus hombros como asiento de la sólida cabeza que da la impresión de ser mayor que el natural. Justo eso es lo que hacían los escultores romanos cuando retrataban a un Emperador. Este retrato es la contraprueba —si todavía hiciera falta— de que son de Velázquez los retratos de Felipe IV y de Olivares, que fueron de la Duquesa de Villahermosa y que tanta resistencia encontraron en algunos críticos a ser reconocidos como suyos. El del Rey está hoy en el Museo Metropolitano, de Nueva York, y acaso sea un

toda la duración necesaria, aunque breve, para satisfacer a la vez al ojo y a la razón, es decir, como apariencia y como realidad... Velázquez, en su corveta, logró la fortuna singular de los grandes aciertos de la escultura helénica. De sus caballos se puede decir como del famoso Discóbolo de Mirón, que tienen toda la hermosura del movimiento rápido y a la vez del instantáneo reposo.» No se puede dar razón mejor del latente y efectivo clasicismo de Velázquez. En su Felipe IV de cazador, Velázquez continúa, en otra escala, la meta del retrato ecuestre: retrato inmerso en atmósfera y paisaje. Y de repente, en 1644, una superación genial del Velázquez colorista: el Felipe IV de Fraga, hoy en la colección Frick. Armonía de composición, de color, modernidad del acorde; acorde mate, como siempre en Velázquez, que es lo que le aparta de las superficies charoladas y del colorinismo de otros pintores, sobre



año posterior al que hemos decrito; es decir, de 1624. El tercer retrato de la serie real es el de Felipe IV en pie, del Prado, todavía como en los anteriores, con el luto por la muerte del padre, Felipe III. Perdido el retrato ecuestre de 1625. La primera serie de retratos del rey incluye también el busto con armadura del Prado, no muy distante de fecha del anterior. Entre su regreso del primer viaje a Italia y su partida para el segundo (1631-1649), Velázquez pinta al rey en versiones menos monótonas, más ricas de color y de variedad que las de su época anterior. Creo que el primero de esta serie es el retrato rico, brillante de ejecución y de cromatismo que representa a Felipe IV, en pie, vestido con tonos castaños y plateados (el Silver Philip, le llaman en Inglaterra) de la Galería Nacional de Londres, que fue extraído del Palacio de Madrid por José Bonaparte. Es ya otro Felipe; el rey se ha hecho hombre; más apuesto, más dueño de sí, menos tímido y retraído—aunque siempre frío— que en los primeros retratos velazqueños. Los bigotes y las melenas hacen bien a su rostro parado; ya es un rey, no un adolescente en el trono. El retrato de Viena en negro, enviado a aquella corte en 1632, vuelve a la monumentalidad de efecto, aunque no sea de cuerpo entero; acaso tenga alguna colaboración de ayudante. Por lo menos así parece ser en su pareja, el retrato de la reina Isabel. Después, para el Salón de Reinos del Buen Retiro, pinta el retrato a caballo descrito en los versos comentados y que estaba realizado ya en 1636; es una cumbre del retrato ecuestre en la pintura de Europa. El por qué, lo dijo don Elías Tormo en un trabajo publicado en 1912: «El acierto de Velázquez, sorprendiendo en aparente galope la realidad de una corveta, está en que en la corveta no es fugitivo el instante, sino que tiene

todo nórdicos. Con el paréntesis del segundo viaje a Italia, su gloriosa etapa final nos da otras dos efigies magistrales del rey: el rey viejo, gastado, todavía esclavo de sus pasiones pero que conoce ya la contrición y las horas de penitencia sobre las duras losas del Escorial: esos dos bustos, admirables de simplicidad y de síntesis que están en Londres (1655) y en el Prado, algo posterior éste. Digo dos si no queréis tener en cuenta la fantasmal efigie que refleja el espejo de las Meninas (1656). Trece retratos conservados, nos da nuestra cuenta, del rey Felipe IV. Pero otros se han perdido: además del ecuestre de 1625, algún retrato en pie, con armadura, del que un lienzo en Hampton Court y otro en el Prado, inacabado y acaso en parte original, nos dan alguna idea. Otro, quizá un retrato galán, en pie, de negro, si es que deriva de un original de Velázquez, lo que no es seguro, el ejemplar que fue de la Colección Van Horne, en el Canadá. La Historia, que sería piadosa olvidando la mayor parte de los desaciertos de Felipe IV, al que adulatoriamente llamaron el grande (grande como los pozos, según se dijo, porque más grandes son cuanta más tierra les quitan) no podrá jamás olvidarle mientras alguno de esos retratos de Velázquez que hemos tenido la fortuna de conservar, puedan revivir ante los hombres, con la fuerza persuasiva del genio, la imagen visual del rey abúlico y liviano, bondadoso y frío a la vez, pero que supo entre sus servidores honrar a un artista de excepción y salvar su fama y su obra de las dentelladas de la hispánica envidia.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



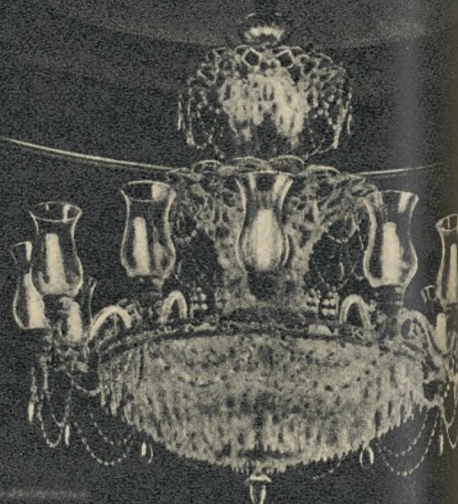
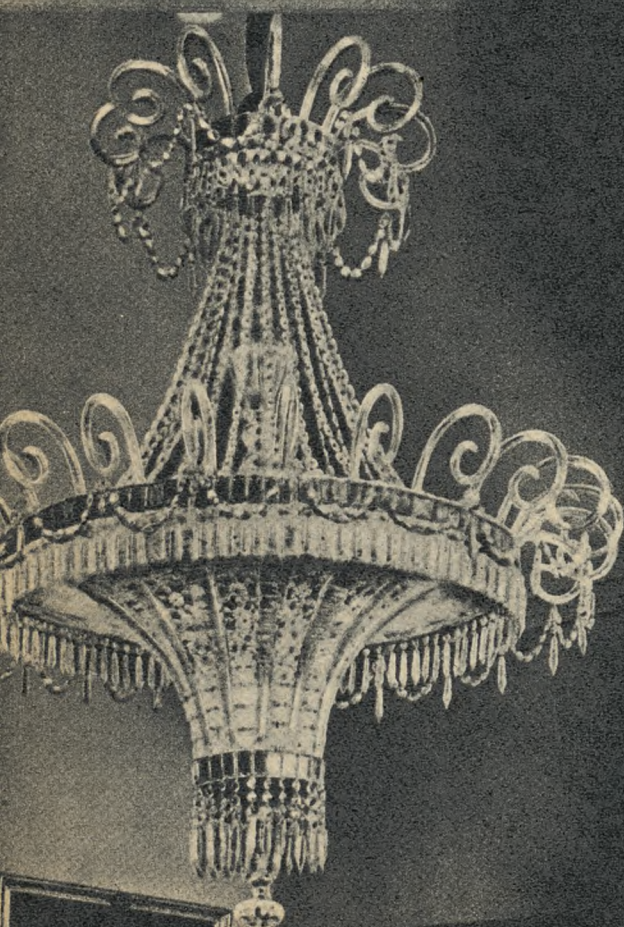
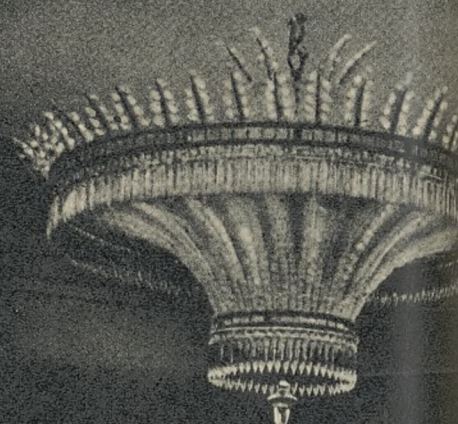
Pedro Tendero

MONTAJE Y RESTAURACION DE ARAÑAS DE ESTILO

Puertas, 16 pral. izqda. Tel. 239 13 65
MADRID

ARTIFICES DE LA

ARTESANIA ESPAÑOLA



El cristal y el bronce son, sin duda, los materiales con los que el artista español ha conseguido realizar sus obras más primorosas y en los que ha dejado su más profunda huella de belleza. Los que llegan a nuestra patria se admiran ante la suntuosidad y buen gusto de las lámparas, candelabros y arañas de estilo de Pedro Tendero, acreditado fabricante, que ha contribuido con sus artículos más selectos y depurados al sólido prestigio de que actualmente goza en el mundo la artesanía española y que con su sello característico e inconfundible realzan notablemente el ornato de palacios, mansiones señoriales, salones de edificios públicos y centros oficiales.

Magnífico exponente de lo escrito sobre esta especialidad artística lo constituyen las fotografías que ilustran la página que hoy se complace en ofrecer a sus distinguidos clientes la firma Pedro Tendero, escogidas entre una extensa y bellísima colección de modelos de todas clases e instalaciones efectuados íntegramente por dicha casa, tan solicitados en el mercado nacional y en los de Europa y América.



Del Sentimiento Religioso *de VELÁZQUEZ*

Los tópicos abundan tanto porque son agarraderos fáciles a las mentes perezosas.

A Velázquez se le ha colgado desde tiempo el sambenito de que es el máximo pintor realista. Palabra que nada dice. En la boca de unos pocos, sin embargo, aún constituye una positiva cualidad, y es el mayor elogio que se le puede hacer. Recordemos aquella ingeniosa frase: «Velázquez es un cristal sobre el mundo». Pero cuando la gente repite: ¡Velázquez es el máximo pintor realista!, con ello quiere significar algo así como que Velázquez es el primer fotógrafo del mundo. Y este baldón hace que pierda interés su pintura y que se dé media vuelta delante de sus cuadros porque, según se afirma despectivamente, no dicen nada.

Miopes, o peor aún ciegos, no han acertado a ver la cantidad de alma que Velázquez ha puesto en sus pinceladas. Velázquez poetiza todo cuanto toca. Dignifica todas sus figuras. No en vano bajo la venera de Santiago latía un corazón caballeresco a la española. Ortega es el que ha observado acertadamente que la vocación de Velázquez se desdoblaba en dos: la de pintor y la de noble. De esa nobleza de alma le viene a buen seguro el sentimiento de ternura hacia los enanos y las cosas sencillas, el lirismo recatado de los paisajes y la elegancia suprema de los retratos.

Pero, ¿cuál es la forma de expresión que adopta Velázquez en sus composiciones religiosas? Advirtamos por adelantado que si Velázquez sólo fuera el pintor realista que el vulgo admira y elogia, su papel sería nulo en el arte

cristiano. Las máquinas fotográficas nada tienen que hacer delante de los misterios de la Encarnación. Esos misterios habría que verlos siempre a través de los ojos de la Virgen. Es decir, hay que contemplarlos con fe y con amor.

Nuestra curiosidad por saber el elemento subjetivo que hay en los cuadros religiosos de Velázquez está bien justificada desde el momento que el arte cristiano occidental ha aceptado, aun en las obras destinadas al culto, la personalidad de los artistas —con restricciones mínimas— y ha admitido los cambios frecuentes producidos por la sensibilidad colectiva. Esta es la causa de que el arte cristiano occidental esté situado en la parte de acá de lo Encarnado. Así un cuadro religioso —dice Herwegen— es una bella realidad humana penetrada de devoción personal. Muy distinto es el caso de la Iglesia del oriente. Aquí el arte es casi inmóvil, uniforme, objetivo, simbólico, «eclesiástico» y está situado en la parte de allá del Misterio.

Nuestros artistas se manifiestan, en cambio, de mil maneras. Tantas,



diríamos, como individualidades. Aunque situándonos en un plano más alto podríamos reducir esas expresiones a unas cuantas categorías. La mística, por ejemplo. Decimos de una pintura que es mística, cuando, empleando el simbolismo erótico en paralelo con las experiencias místicas, el artista sumerge las figuras dentro de una luz astral donde arden como llamas y desfallecen —los rostros pálidos, sin sangre los labios— en un espasmo de amor divino. Velázquez no es un pintor místico.

Existe un cuadro devoto que responde a estados espirituales más elementales. Si este género tiene aspectos —lo naturalmente hermoso, lo gracioso y lo amable— que ganan con facilidad la simpatía de las gentes, no carece de defectos. Y el peor de ellos es el dulce tono sentimental. Velázquez no es pintor devoto.

Ni pintor patético. Las deformaciones, la sangre, los visajes, la pasión desatada, tan propios —según se dice— del genio hispánico, andan fuera de la órbita de la sensibilidad velazqueña.

«La religiosidad de Velázquez se manifiesta —de acuerdo tal vez con su propio temperamento y las circunstancias de la corte— por la «ostensibilidad de una coerción, por la saturación de lucidez», es decir, por la elegancia, que no es sinónimo ni de mundanidad ni de profanidad. Al contrario, esa elegancia es comparable al comedimiento en la expresión que constituye una de las cualidades de la liturgia. Velázquez ha trasladado a los cuadros de tema sacro —dándoles un sentido religioso— las refinadas y exquisitas formas de la cultura.

Quedan en el aire todavía una serie de preguntas tales como éstas: Velázquez ¿es clásico o barroco?, ¿o pertenece al arte de la Contrarreforma?

Como los términos en cuestión son equívocos, es imposible dar una respuesta que satisfaga. La dificultad crece cuando estos conceptos se aplican a España. Nuestra Nación, uncida al yugo de la unidad política y religiosa y en posesión de una conciencia de Misión, formaba un mundo aparte frente a Europa, desequilibrada y dividida en las luchas religiosas. Opinamos —con toda clase de reservas— que Velázquez está dentro del espíritu del arte de la Contrarreforma.

La Contrarreforma, hay que confesarlo, no reniega de las conquistas del renacimiento y lleva dentro de sí el germen del Barroco, en rigor, hijo aunque tardío del Concilio de Trento. La gravedad y la austeridad de este arte, la eliminación de los objetos ociosos al tema, y de cuantos elementos podían «distraer» a los fieles, son otras tantas causas de que esas obras nos produzcan la sensación de frialdad.

Catolicismo y protestantismo nunca alcanzaron tantos puntos de contacto en el mundo de las formas como en el período de la Contrarreforma, que abarca tres cuartos de siglo. En la actualidad se repite el fenómeno y otra vez católicos y protestantes coinciden en muchos aspectos del arte sacro, hoy como manifestación de un espíritu que busca el diálogo.

A partir de la Contrarreforma es cuando habrá —escribe E. Male— un arte religioso y un arte profano. El arte «total» que la Edad Media proyectó desde la Iglesia hacia el mundo, se vino abajo con la Contrarreforma. El intento de integración aparece de nuevo con el Barroco, pero esta vez es el mundo el que entra en la Iglesia. De esa época ha dicho Ortega: «Una Iglesia, cuando lo es de verdad, es la eterna arca de Noé, donde van juntos el santo y el futuro beodo y el universo todo, navegando sosegadamente de conserva hacia Dios.»

Es imposible que nos detengamos en cada uno de los cuadros religiosos de Velázquez. Los que pintó en su primera época, en Sevilla, se han tildado de nada devotos. Tal vez lo que ocurre es que no se les ha visto a su luz propia, es decir, desde el marco de la época. Esos cuadros están dentro del natura-

LA TÚNICA DE JOSÉ.—Fragmento El Escorial



lismo del Caravaggio —peligroso y reproable en parte— que constituía el movimiento revolucionario de entonces. Enfrente, y contando con la aceptación de la mayoría y el favor oficial, se encontraban los Caracci y la Escuela de Bolonia. El uso de un recetario, la aceptación del cálculo escolástico y el culto a la belleza ideal, característicos de esta tendencia, hirieron de muerte al arte de la Iglesia, que no se separó ya del frío academicismo, creyéndosele consustancial a aquél por sus cualidades de gracia y de nobleza. Y, sin embargo, entre el Caravaggio —no sin salvedades— y los Caracci no hay duda. Caravaggio es el espiritual, afirmamos con el P. Regamey. Velázquez escogió, pues, el buen camino.

Se ha dicho que Velázquez se niega a pintar asuntos religiosos porque esos asuntos, siendo inverosímiles, no se pueden pintar. Esto explicaría su escaso número desde que vive en Madrid. Aunque admitamos que para un temperamento como el de Velázquez el tema religioso le pudiera ofrecer efectivamente una cierta dificultad o repugnancia —cosa que nada tiene de particular— no olvidemos de todos modos que casi todo lo que hizo fue por encargo. Y Velázquez no sirvió a los conventos, como sus compañeros Zurbarán y Murillo, sino que pintó para el rey Felipe IV.

Lo que resulta inaceptable es el supuesto de que mitología y cristianismo fueran dos cosas paralelas a la mentalidad de un cristiano del siglo XVII. Velázquez sabía demasiado que los dioses no pertenecen al mundo de la realidad y, por tanto, que su antropomorfismo es convencionalismo puro.

Pero el Arte cristiano es posible desde que el Verbo se hizo carne y, según el Papa León en su carta al Concilio de Calcedonia, en 451, «el que estuvo sobre todos los tiempos empezó a ser en el tiempo... y Dios, que no puede padecer, hízose hombre y se sujetó al sufrimiento».

Claro está que —escribe Lützel— siendo la misión del arte en esta materia expresar a la vez lo divino y lo humano, se halla limitado en todas sus posibilidades. Se comprende, pues, que dentro del arte cristiano se manifiesten constantemente dos tendencias, una que acentúa el lado de lo divino y la otra que se complace en destacar el aspecto humano. A este segundo grupo de artistas pertenece Velázquez.

Ha llegado la hora de la fiesta. Que nuestros ojos descansen tranquilos viendo tres de sus cuadros: el de la Coronación de la Virgen, el de San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño y el del Cristo de San Plácido.

El de la Coronación de la Virgen —de resonancias áulicas— es el más académico y por ende el más convencional y frío. Marca un caso límite de impersonalidad. Velázquez da la sensación de que ha salido del paso —bien airoso por cierto— recurriendo a un esquema de composición socorrido. Sabemos que el cuadro estaba destinado para uso devoto de la Reina. Su secreto nos lo da la figura madrigalesca de la Virgen. Lo demás cuenta poco.

El cuadro de San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño está en el lado opuesto del anterior. La imaginación de Velázquez no navegó aquí por mares ignotos. Una anécdota deliciosa, grávida de calor humano, le sirvió de motivo. Dos viejos solitarios se encuentran tras larga y presentida espera. Ni soledad ni años —cenizas— han conseguido apagar las brasas del sentimiento. Y Velázquez vitaliza el espacio, preocupación de los modernos, haciéndolo aliado del tiempo con la sucesión de varias escenas dentro de un paisaje maravilloso —el paisaje es la zona de contacto más sensible entre lo sacro y lo profano— que se carga así de suave melancolía.

El Cristo forma un mundo aparte. Ni espacio ni tiempo. Eternidad. Ni realismo ni simbolismo. Pero participa de los dos. Equilibrio, serenidad.

Caracola que recoge las músicas de la Palabra, no de la Imagen. Desnudo heroico si no temblara la carne del Varón de dolores. La cabeza doblada con suprema dignidad. Espejo de la actitud del español cara a la muerte.

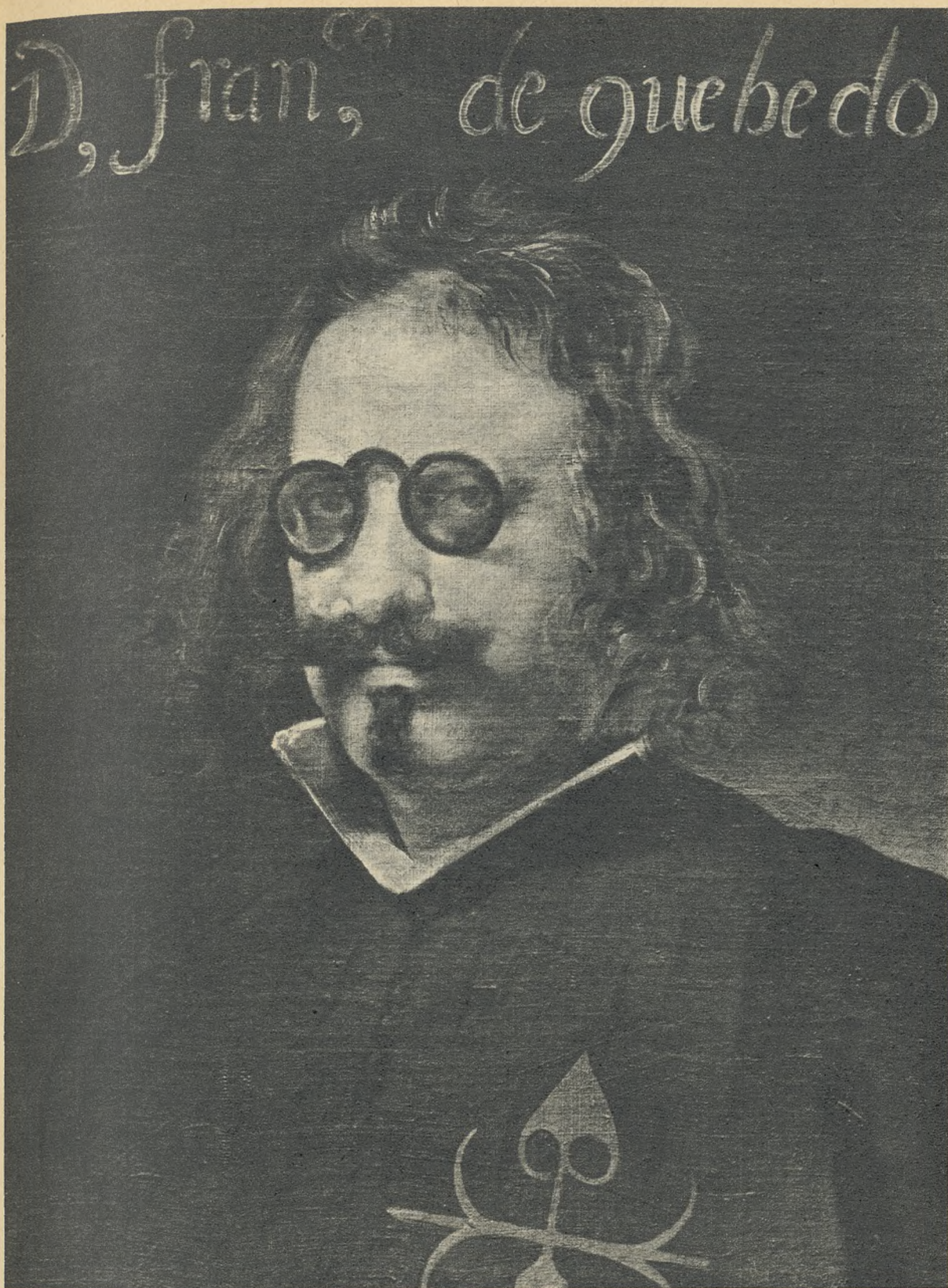
Ese Cristo, tan sereno —¡oh, paradoja!—, ha inspirado al atormentado don Miguel de Unamuno uno de los más bellos poemas religiosos de la gente hispánica. Y aun del mundo todo.

*Los hombres con justicia nos morimos;
mas Tú sin merecerlo te moriste
de puro amor, Cordero sin mancilla,
y estando ya en tu reino, de nosotros
acuérdate.*

ALFONSO ROIG

LA ADORACIÓN DE LOS REYES.—Fragmento Museo del Prado





RETRATO DE QUEVEDO.—Instituto de Valencia de Don Juan

En una comedia de Lope, *Los Ponces de Barcelona*, se señala una doble dirección a la plástica de su época:

*Así también pinceles soberanos,
que unos pintan verdad y otros
[mentiras.]*

Lope había nacido en 1562 y viviría hasta 1635; Velázquez nace en 1599. Los años que Lope antecede al gran pintor son suficientes para que en los versos citados se profile la dualidad entre la captación de las cosas y la evasión ideal. Pero ambos caminos son lícitos cuando lo pisan figuras capitales, soberanas. El camino idealista del manierismo había llegado a la cima voladora y magnética de El Greco, que había nacido en 1541 y llegado a España hacia fines de 1576. A su vez, la escuela toledana de mediados del XVI perfilaba los relieves de los bodegones de Sánchez Cotán. Lope aceptaba los dos es-

VELÁZQUEZ y los temas del barroco

tilos. Pacheco, el teorizador idealista y suegro de Velázquez, había dicho significativamente: «En el dibujo del desnudo, ciertamente yo seguiría a Miguel Angel, como a más principal, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bazaría de trajes, decoro y propiedad a Rafael de Urbino.» Pero el mismo Pacheco es el gran descubridor del talento del que sería su yerno, y el primero en defender el camino de la observación de la realidad en los cuadros de género de sus comienzos. Oigamos las palabras de Pacheco en su tratado llamado *Arte de la Pintura*: «¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta, alzándose con esta parte sin dejar lugar a otro, y merecen estimación grandísima, pues con estos principios y los retratos de que hablaremos luego halló la verdadera imitación del natural, alentando los ánimos de muchos con su poderoso



RETRATO DEL POETA FRANCISCO DE RIOJA.—Colección Joaquín Payá

exemplo...» E igualmente se fija en la exactitud del colorido y los estudios de la figura humana. «Don Juan de Jáuregui, trabajador perpetuo, mediante sus retratos en dibujo tiene el lugar que sabemos, en los coloridos tan acertados que ha hecho. Con esta doctrina se crió mi yerno Diego Velázquez de Silva, siendo muchacho, el cual tenía cohechado (alquilado) un aldeanillo infeliz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando ya riendo, sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce en papel azul, y de otros muchos naturales con que granjeó la certeza en el retratar.» Pacheco, como es sabido, era también poeta.

Velázquez se apartaría del manierismo idealista, con esta captación del volumen de las cosas observadas, con detención y cariño, pero, a su vez, plantearía una serie de problemas propios del barroco. Así, esta solución impresionista de las sensaciones visuales, observada en los versos adivinadores del mismo Lope:

*¡Oh imagen de pintor diestro
que de cerca es un borrón!*

Igualmente, en otro pasaje (aquí de *El castigo del discreto*), alude a la ciudad pintada «en lejos» por diestro pincel («aquel estar yo mirando — si es ciudad o no es ciudad»), aludida como entre niebla oscura, y que al acercarse el contemplador es sólo una sombra.

Aunque el sosiego, la serenidad de Velázquez es como un remanso en el siglo de la inquietud barroca, los problemas y las soluciones de su pintura necesariamente alcanzan esta adivinación de impresionismo, que señalaban los versos de Lope. Así, analizando Wölfflin uno de los retratos más encantadores de la infanta Margarita, por Velázquez, advierte, sobre su técnica: «El vestidito de su princesa niña estaba bordado con adornos en zigzag; pero lo que él nos ofrece no es la ornamentación misma, sino la imagen rutilante del conjunto.» Lo mismo en la cabellera, «no están representados los bucles ni los cabellos uno por uno; lo que se nos ofrece es un fenómeno luminoso...»

Cuando Velázquez va a la Corte por primera vez, la generación minoritaria de escritores se agrupaba en torno de Góngora, principalmente, y admiraba a El Greco. Velázquez, formado en el realismo en parte caravaggiano, gusta a su vez de la obra del cretense, y retrata, precisamente a Góngora, el gran manierista de la Literatura, así como había pintado en Sevilla a Rioja, el gran sevillano, que ordenaba sus flores en una especie de continuación del clasicismo.

Con razón, ha comentado Curtius: «En Shakespeare, la pintura desempeña un papel muy secundario, y lo mismo cabe decir del teatro clásico de los franceses. Sólo el teatro español está en contacto vital con la gran pintura de la nación.» Es muy corriente que en determinadas escenas de

Lope y su escuela, se diga en las acotaciones escénicas que determinada figura, de santo o héroe histórico, aparezca en el teatro «como ordinariamente se pinta».

Calderón, que al final de su vida (1677) escribió un *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura*, presenta un tema muy curioso al llevar a la escena la relación del gran pintor Apeles, respecto a Alejandro Magno. Se trata de la comedia *Darlo todo y no dar nada*, en que se incluye un episodio que relata Plinio, entre otros escritores del mundo antiguo y del Renacimiento, y que inspiró la obra de Lyly, *Alexander and Campaspe*. Calderón presenta el ambiente de la pintura antigua, como si se tratase de su época coetánea. La comedia data, aproximadamente, de 1650, la época de la plenitud velazqueña. Se refiere al enamoramiento de Alejandro por Campaspe, por lo cual hace que Apeles la retrate. Apeles se enamora también de Campaspe; pero al saber la pasión del rey, debe renunciar a ella, por lo cual enloquece. Al saber Alejandro la verdad, renuncia también a ella, dominándose a sí mismo. Paralelamente a este tema se escenifica el contraste entre Alejandro y Diógenes, éste concebido al modo del Esopo y Menipo velazqueños. Claro es que el tema pasional no tiene ninguna relación con Velázquez y Felipe IV, pero, en cambio, es significativo el ambiente, en general. En la escena de la «competencia de los tres pintores» (Timantes, Zeuxis y Apeles), se ventila el modo de tratar el defecto de Alejandro

—estrabismo y deformidad del ojo izquierdo—. Timantes pinta al rey suprimiendo el defecto, poniendo, al disimularlo, el primor lisonjero de su pincel. Zeuxis, en cambio, abulta y destaca tanto ese rasgo, que parece que ha puesto todo su estudio en resaltar la fealdad del monarca. Alejandro no gusta del uno ni del otro,

*pues lo que en uno es lisonja,
es en otro atrevimiento.*

Nosotros diríamos que el primero resuelve en un suave idealismo, la realidad del modelo, y el segundo destaca lo negativo, en una especie de «feísmo». Acaso pensase Calderón en Murillo y en Ribera, respectivamente. Pero Apeles resuelve la dificultad, con gran maestría:

*puesto
que a medio perfil, está
parecido con extremo;
con que la falta ni dicha
ni callada queda, haciendo
que el medio rostro haga sombra
al perfil del otro medio.*

Recordamos el retrato de Góngora por Velázquez, cuyo rostro está mitad en luz y mitad en sombra. Como Felipe IV, respecto a Velázquez, Alejandro decide que Apeles sea su único retratista:

*Nadie sino Apeles pueda
retratarme desde hoy, siendo
pintor de cámara mío.*

La escena del retrato de Campaspe —que en el siglo XVIII llevaría al lienzo Tiepolo— es típica de ambiente: «Siéntase ella, y él pone el bastidor, y toma la paleta; Chichón (el gracioso) mueve los colores, y pinta Apeles», y es significativa la indicación del pintor a su modelo:

*No hagáis
mudanza, para que llegue
a coger más fijo el aire.*

En el énfasis laudatorio de la época había surgido, precisamente ya en Pacheco, el paralelo de la relación Alejandro-Apeles, con la de Felipe IV-Velázquez. Así, se encuentra en el *Arte de la Pintura*: «A Diego Velázquez, pintor de nuestro católico rey Filipo IV, habiendo pintado su retrato a caballo, le ofreció su suegro, Francisco Pacheco, estando en Madrid, este ampuloso soneto:

*Vuela, oh joven valiente, en la aventura
de tu raro principio la privanza
honre la posesión, no la esperanza,
del lugar que alcanzaste en la pintura.*

*Ánimate la augusta, alta figura
del monarca mayor que el orbe alcanza,
en cuyo aspecto teme la mudanza
aquel que tanta luz mirar procura.*

*Al calor de este sol tiembla tu vuelo,
y verás cuánto extiende tu memoria
la fama por tu ingenio y tus pinceles.*

*Que el planeta benigno a tanto cielo
tu nombre ilustrará con nueva gloria
pues es más que Alejandro y tú su Apeles.*

En su *Tratado defendiendo la nobleza de la Pintura*, Calderón nos dice que siempre había sentido especial inclinación natural a la pintura, y nos cuenta bellamente cuál fue el primer origen de este arte. Parece que estamos viendo al Velázquez juvenil copiando objetos sencillos o remedando actitudes del aldeanillo que le servía de modelo. Calderón explica que pudo este arte originarse en un juego de niños en la playa, en

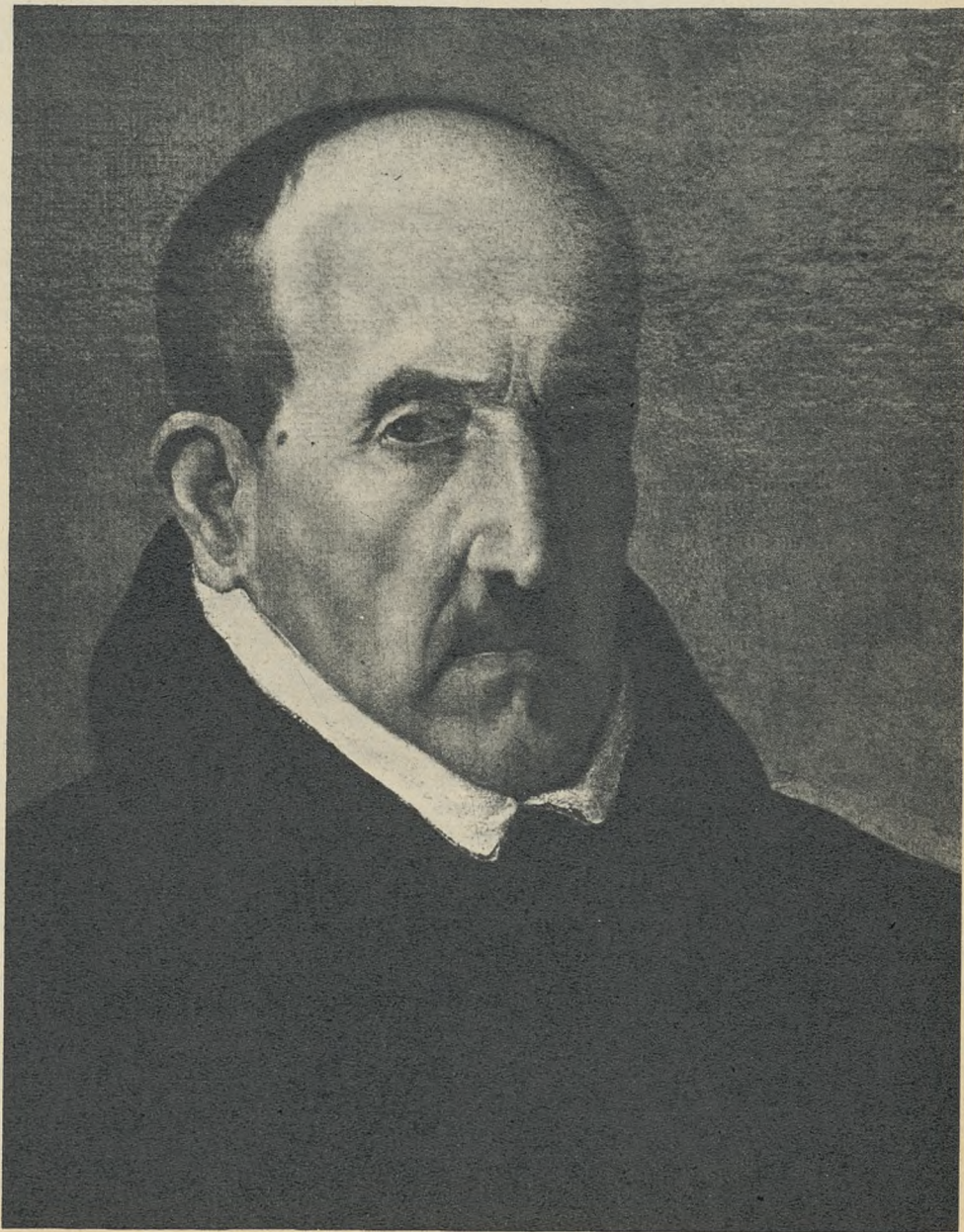
que uno de ellos, de vocación, diríamos velazqueña, empieza «a dibujar en la arena con un dedo los perfiles de la sombra del otro». Este es, pues, el posible origen de la pintura: «Su taller primero, la luz; su primer bosquejo, la sombra; su primer lámina, la arena; su primer pincel, el dedo, y su primer artífice, la joven travesura de un acaso.»

En esta elevación de proporciones se eleva Calderón, como respecto a la técnica de la comedia en el auto *El gran teatro del Mundo*, hasta hacer a Dios el supremo pintor de la creación. Sobre el tema, bien curioso en relación con este arte de *El pintor de su deshonra*, compone un auto del mismo título, en que se desenvuelve tal idea. En el *Tratado* nos dice que «Cuando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya; Dios, cuando Hombre, no habiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores a cuantos lo intentaron, porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica.» Y así, agrega: «Formando un círculo perfecto, vuelve a acabar donde empezó, ratificándose en ser la pintura remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras.» Todo ello le lleva a la consecuencia de que la pintura es un «arte liberal». La idea del «Dios-Pintor» es un tópico, que viene de la Antigüedad —como ha analizado Curtius—, hallándose, por ejemplo, en Píndaro, y

transmitido a la Edad Media por San Clemente de Alejandría. Pero Calderón, como en otros casos semejantes, ha vuelto a recrear el motivo, llevándole a sus últimas consecuencias plásticas y dramáticas. Dios, a la vez Pintor del Universo y Pintor del Hombre. El pincel supremo, de la confusión informe, del caos primitivo, «desde la idea del primero ser sin ser», traza el cuadro de la viva y variada naturaleza, con «rasgos de su omnipotencia y líneas de su poder». El sentido pictórico de ciertas descripciones de Calderón, en sus comedias de costumbres, como en *Guárdate del agua mansa*, *La banda y la flor* y otras, es paralelo de temas velazqueños o de su escuela, como la vista de Zaragoza o la cacería de Felipe IV, de la *National Gallery*, de Londres.

Otro tema barroco interesante, como paralelo pictórico-literario, es el del espejo en determinadas obras a través de toda la producción velazqueña. Uno de los sutiles motivos que permiten ver en Velázquez una evasión de la realidad, en la realidad misma. Ya en el *Cristo en casa de Marta y María*, sobre la escena de género, se eleva el tema de bodegón a la sublime interpretación del pasaje evangélico, sencillamente en el reflejo que presenta a Jesús junto a las hermanas de Lázaro, en Betania. Igualmente sobre el tema de la mulata en una de sus versiones, el espejo, recoge una pequeña escena de Cristo y los discípulos de Emaús. En el orden mitológico, el espejo es el cuadro que representaría la Venus de frente, del que sólo adivinamos

RETRATO DE GÓNGORA.—Museo Lázaro Galdiano





CRISTO EN CASA DE MARTA Y MARÍA.—Fragmento National Gallery. Londres

el rostro en penumbra. En *Las Meninas*, el cuadro de los Reyes, Felipe IV y Doña Mariana de Austria, que está pintando el propio Velázquez, se refleja igualmente en el espejo.

En la literatura se dan ejemplos análogos de esta técnica. En la comedia atribuida a Calderón, *El Conde Lucanor*, Federico, duque de Toscana, prisionero, y colmado de honores, por el soldán de Egipto, desea ver lo que ocurre en sus dominios lejanos, en relación con los pretendientes de su hija. El soldán recurre a una hechicera. El y su honrado prisionero penetran en una gruta, en cuyo fondo es visible una gran cortina. La hechicera la descorre y se descubre un supuesto espejo: En él se verán reflejados los motivos que suceden en las tierras lejanas del duque: «Pónense el Soldán y Federico delante del espejo, mirando el uno hacia un lado y el otro al opuesto.» Con este truco ilusionista, van apareciendo ante el público los personajes que se suponen en tierras de Toscana, como si fuesen reflejos mágicos que la hechicera evoca en el fondo del espejo: «Aparece en el espejo Casimiro, vestido a lo húngaro, mirándose a otro espejo, que traerá un paje, siguiéndole músicos descubiertos, cantándole.» Es pues, el retorcido motivo de «el espejo en el espejo», como otras veces se da el «teatro en el teatro». A ese príncipe húngaro (Casimiro) se le sigue viendo, «paseándose, vistiéndose y mirándose a cada vuelta al espejo y peinándose». Igualmente ocurre con el otro pretendiente a la hija de Federico,

Astolfo de Rusia, de carácter guerrero: «Aparece en el espejo Astolfo, armado con espada y rodela». Igualmente aparece el Conde Lucanor, con su criado, y la escena se cierra, combinándose la acción de las tres sombras, con sonidos de instrumentos músicos y comentarios admirativos de los que asisten a la evocación mágica.

Otro ejemplo, procede del mundo picaresco, pero con sumo interés por tratarse del mismo Madrid de la Corte de Felipe IV. En *El diablo cojuelo*, de Vélez de Gueyara, encontrándose Cleofás y su guía, el Diabolo Cojuelo en Sevilla, aquél echa de menos la vida de la Corte.

«¿De qué te has acordado, amigo?», le pregunta el Cojuelo. Y el estudiante le contesta: «Camarada: acordéme de la calle Mayor de Madrid y de su insigne paseo a estas horas hasta dar en el Prado.» «Fácil cosa será verle—dijo el Diablillo—; tan al vivo como está pasando ahora: pide un espejo a la huéspeda, y tendrás el mejor rato que has pasado en tu vida...» Entonces se ve a la tal huéspeda: «Rufina María, dama entre nogal y granadillo, por no llamarla mulata», que lleva un gran espejo en su mano. Valiéndose de sus artes de hechicería, toma el espejo en la mano, se asoman Cleofás y el Cojuelo, y empiezan a ver lo que ocurre en Madrid en aquel momento: «Comenzaron a pasar coches, carrozas y literas y sillas, y caballeros a caballo, y tanta diversidad de hermosuras y galas, que parecía que se habían soltado abril y mayo y desatado las estrellas.» Como la mulata

comprende que todo eso excede sus propias artes mágicas, le dice al Cojuelo: «Señor huésped: enséñeme al Rey y a la Reina, que los deseo ver y no quiero perder esta ocasión.» Y por arte diabólica van pasando por calles y lugares, donde ven a diferentes figuras de la nobleza de la Corte, hasta que al fin se refleja la figura de Felipe IV entre una hilera de señores palatinos: «El Rey, nuestro señor, es el primero—dijo el Cojuelo. ¡Qué hombre está!—dijo la mulata—. ¡Qué bizarros bigotes tiene y cómo parece rey en la cara y en el arte! ¡Qué hermosa está junto a él la reina, nuestra señora, y qué bien vestida y tocada! ¡Dios nos guarde! ¿Y aquel niño de oro que se sigue luego, quién es?» «El príncipe, nuestro señor—dijo don Cleofás—, que pienso que le crió Dios en la turquesa de los ángeles.»

A su vez, muchos temas de la picaresca tienen su gráfica expresión en los bufones velazqueños. El empaque teatral de Pablillos de Valladolid es hermano de los Trapazas de la novela; y el llamado el «Geógrafo», que en otra versión aparece con una copa de vino, y en ambos cuadros con los ojos rojizos de borracho, tiene un paralelo con Estebanillo González, que ofrece, fuera o no el mismo tipo velazqueño, relación con figuras y episodios de esta misma época al haber sido bufón del Cardenal Infante, estando en Zaragoza, y asistido a diferentes episodios de la Guerra de los Treinta Años.

ANGEL VALBUENA PRAT

Pintor existencial



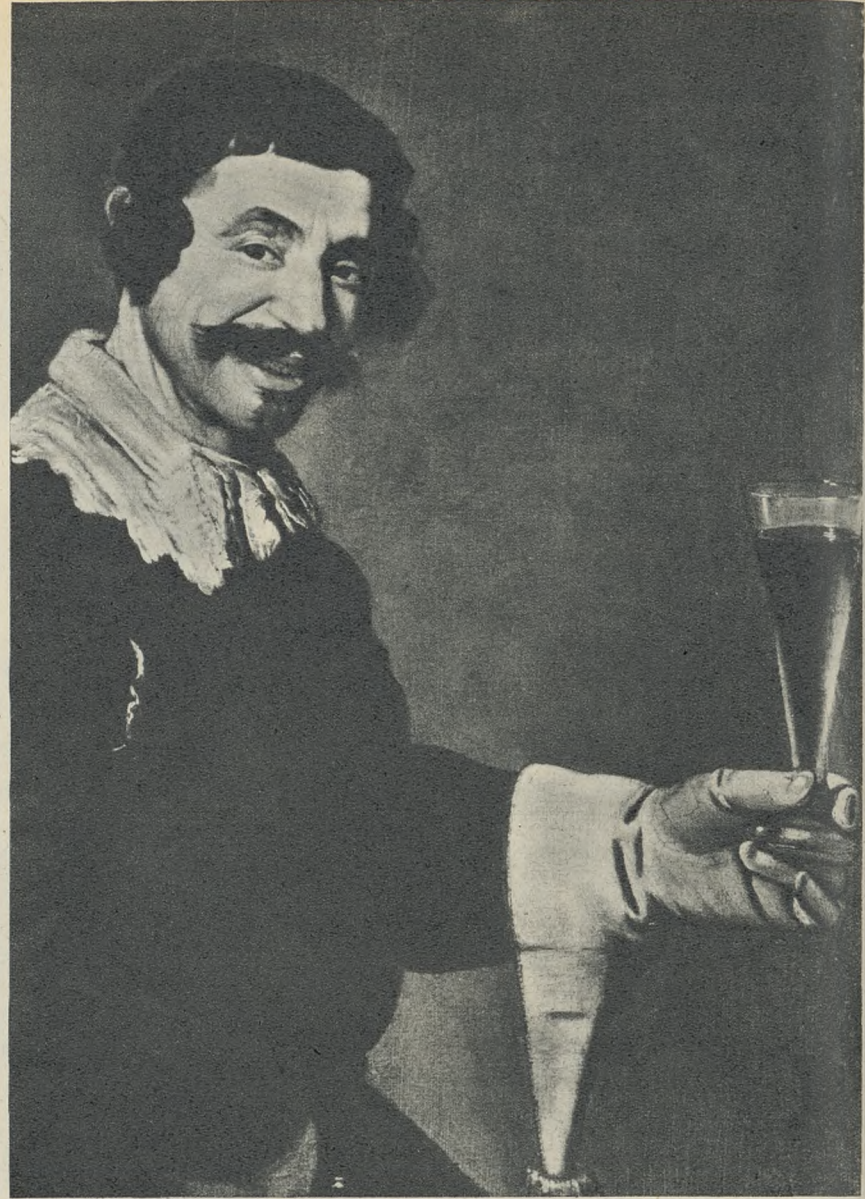
LA FRAGUA DE VULCANO.— Fragmento Museo del Prado

La existencia de Velázquez se va realizando en aquellos momentos impresionantemente melancólicos del discurrir nacional español, cuando se van apagando una tras otra las luminarias de las victorias logradas en todos los campos europeos por los ejércitos de Carlos V y Felipe II, y cuando el en un momento soñado y casi logrado imperio universal de los Austrias españoles se iba convirtiendo en un recuerdo cada vez más lejano. Extraño, curioso y apasionante momento histórico éste, en el cual, junto con el declinar de las armas del Rey Católico, se alza en vuelo impresionantemente poderoso el genio creador español. Todo lo que va perdiendo España en el orden de los valores territoriales y políticos se lo van compensando sus grandes creadores en el de los valores estéticos. España pierde la mitad de los Países Bajos, y, lo que es mucho más aun, su posición de primera potencia europea; vale decir mundial. Gana, en cambio, *El Quijote* y *La vida es sueño*; *El Criticón* y *El condenado por desconfiado*; las *Soledades* gongorinas y la *Política de Dios y gobierno de Cristo*; *Las Hilanderas* y *Las Meninas*; el retablo de San Miguel, en Jerez de la Frontera, y el de San Jerónimo en el monasterio de Santi Ponce, en las proximidades de Sevilla. Y conste que esta enumeración es sólo un simple, un mínimo botón de muestra. Naturalmente que Velázquez es uno de los más importantes *dii maiores* dentro de ese conjunto excepcional.

Es también el siglo de la Escolástica española. Conviene no olvidarlo por las consecuencias que se van a derivar para el quehacer pictórico del gran maestro. Velázquez es coetáneo de los últimos años de Suárez y de casi el vivir entero de Vázquez. Su existir terreno coincide también casi año por año con el del que puede ser considerado como el canto del cisne de ese pensamiento escolástico: Fray Juan de Santo Tomás, de la Orden de predicadores. No importa si los conoció o no. De lo que no se puede dudar es de que respiró un ambiente espiritual acentuadamente medieval, en que, por obra y gracia de los trabajos de Vitoria y sus discípulos, el pensamiento español se mantuvo dentro de los cauces del catolicismo. Velázquez vivió y respiró una atmósfera católica. Y esto es muy importante tenerlo en cuenta para explicarnos todas las dimensiones, prácticamente, de su pintura. No, claro está, desde un punto de vista formalmente técnico o artesano, sino desde aquel otro, tan importante como éste por lo menos, de las condiciones subjetivas en que se realizaron esas facultades que han hecho de él una de las figuras máximas de la pintura occidental. La técnica es del creador, no el creador quien sea de la técnica. Y si las cosas son así, es evidente que el *habitus* pictórico o artístico de Velázquez, perfecto y admirable como el que más, deberá el sentido de su verificación al ambiente acentuadamente medieval de la España del barroco.



EL BUFÓN «CALABACILLAS».—Museo del Prado



BUFÓN CON COPA.—Museo Zörn, de Mora (Suecia)

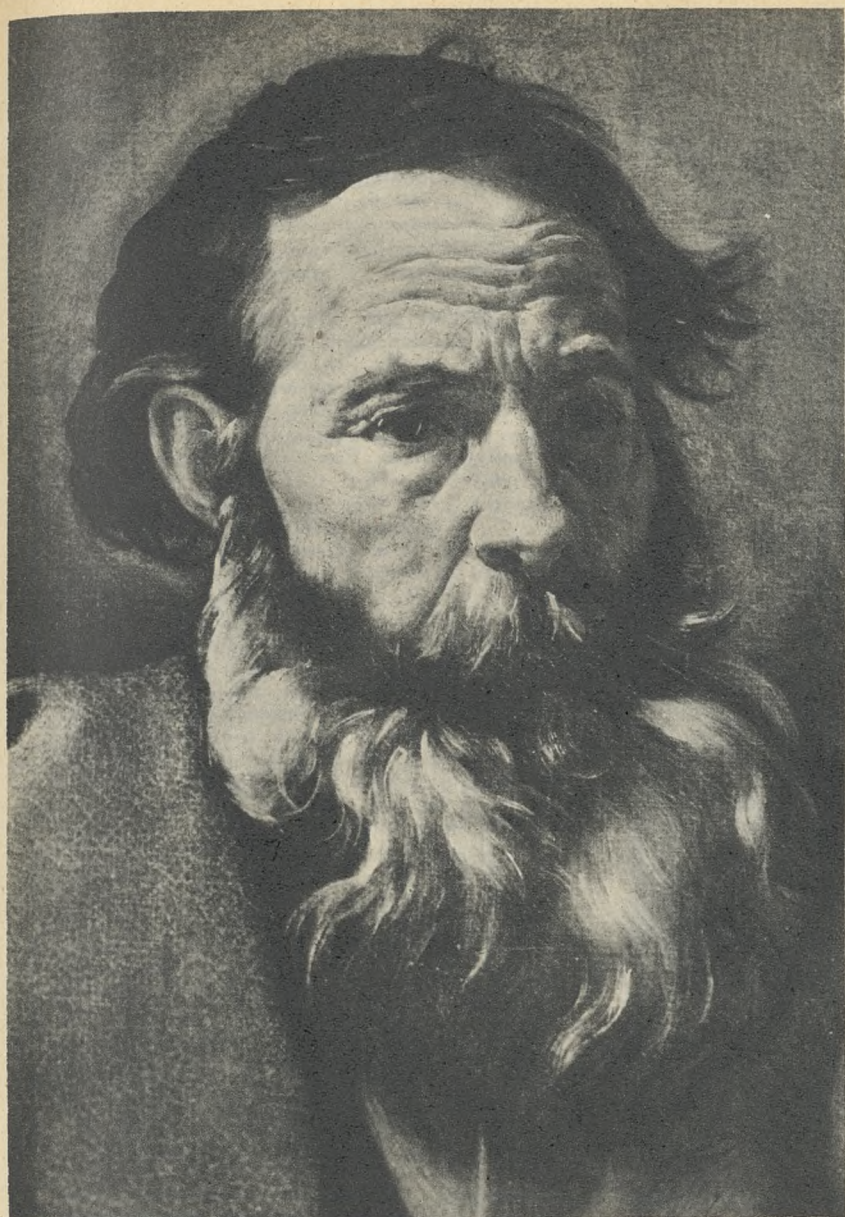
El espíritu de Velázquez ha sabido descubrir la belleza por doquier. En esto concuerda su actitud con la de todos los grandes creadores españoles. El pintor español, a diferencia de casi todos los europeos, en especial de los italianos y de los franceses, ha sabido alzarse con el rico tesoro de la belleza sin necesidad de acotar previamente el campo de sus trabajos. Para él, lo mismo han significado bajo este aspecto el intelectual que el cretino, el héroe que el pícaro, el hidalgo o el *rico home* que el villano, el contrahecho que el dechado de hermosura física. Todas estas circunstancias, morales o intelectuales, sociales o individuales, físicas o espirituales, las ha considerado como deben ser consideradas si se quiere lograr una visión adecuada de la Creación. Lo importante que hay en ellas, lo que las nivela en cierto modo y las equipara, es su procedencia. Todo aquello es fruto de la voluntad divina. Por consiguiente, todo aquello resulta del mayor y más apasionante interés. Los factores de diferenciación son de pura índole adjetiva.

Es que la procedencia, lo originario, constituye en cierto modo un valor infinito en cuanto lo que ha hecho Dios con sus creaturas es sacarlas de las sombras impenetrables de la Nada hasta el mediodía luminoso de la Existencia. Todas ellas existen; por consiguiente, todas ellas han recorrido —*metaforice dico*— un camino infinito, el que parte del no ser para llegar hasta el ser. ¿Qué importa, en definitiva y desde el punto de vista del secreto ontológico inagotable encerrado por cada una de ellas, que pertenezcan a tal o cual especie? ¿Qué importa que sean animadas o inanimadas, racionales o irracionales, genios o cretinos, ricos o pobres, ignorantes o cultivados, contrahechos o versiones barrocas de Adonis? ¿Qué importa?... Por encima de todo, son inefables; es decir, inexpressables; es decir, misteriosas.

Misterio y belleza. Belleza y misterio. Esto es lo que ha sorprendido en las creaturas la mirada límpida, serena, penetrante, luminosa, de don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Su sentido reverencial de la existencia —único sentido legítimo, por lo demás— le ha hecho comprender hasta extremos insospechados para la inmensa mayoría de los hombres la dignidad incomparable de la condición misma de las creaturas como tales. Dignidad, porque la dignidad es perfección, y la perfección de cada una de ellas es la fuente de donde brota y surge su belleza (por más que la belleza sea la perfección del conocimiento de un ser, y no la del ser conocido). El carácter trascendental de la belleza es lo que pone de relieve nuestro pintor. Eso es lo que va resplandeciendo siempre y por encima de todo en sus creaturas, a diferencia de lo que ocurre, sin ir más lejos, en los grandes creadores del Renacimiento italiano. Velázquez respeta profundamente las creaturas de Dios. Por eso no se permite a sí mismo erigir cánones determinados de belleza. Sabe que ésta debe encontrarse en todo cuanto existe porque todo cuanto existe ha brotado de las manos infinitamente inteligentes y amorosas del Creador divino. Por ser infinitamente inteligentes deben haberse permitido realizar sus propósitos de proyectarse, de reflejarse, en sus creaturas. Por ser infinitamente amorosas, lo han realizado de hecho, ya que hay amor allí donde hay anhelo, la decisión, de procurar un bien —el bien— a la persona amada. En este caso, el bien de los seres amados que somos las creaturas racionales, que son las creaturas irracionales.

Para Velázquez la belleza es lo que agrada en cuanto contemplado, aprehendido o visto. No lo que agrada en cuanto modificado por los propósitos un tanto torpes e incomprensivos del que no sabe descubrir la hermosura radical de lo existente. Para él, como para el Doctor de Aquino, tanto el conocimiento en general como la visión en especial constituyen una actividad que, no por ser manifestación de la espontaneidad vital del sujeto cognoscente, deja de regularse por los rasgos del objeto conocido. En otras palabras, el conocimiento no es para el uno ni para el otro una operación exclusivamente apriorística, sino que manifiesta claros fermentos *a posteriori*. Nada de correcciones inmotivadas, por lo mismo. Sólo el enfrentarse con las creaturas tal como ellas son. O, para recurrir al pensamiento franciscano, *sin glosa, sin glosa, sin glosa*. No ha puesto glosas, por cierto, Velázquez a las creaturas de Dios. Ahí están, para atestiguarlo con fidelidad tan dolorosa como cristiana, don Antonio el inglés o don Sebastián de Morra, la enana Mari-bárbola o Nicolasillo de Pertusato, Esopo o Menipo, los borrachos celeberrimos (los más ilustres borrachos del mundo) y la mismísima infantina Margarita (la de *Las Meninas* y del prodigioso retrato en rojos y grises plateados, canto de cisne del pintor). Sabe éste que, en definitiva, la forma que les ha procurado el Creador divino era incomparablemente superior a cualquier configuración que podría haberles brindado el más perfecto creador humano.

Pero, ¡cuidado! Porque esto no quiere decir que proceda niveladoramente el gran maestro. Espíritu señorial, aristocrático, refinado y elegante si alguna vez los hubo en el mundo, Velázquez considera esencial la jerarquía, el orden. Nada de nivelaciones democratoides, sino jerarquización eminentemente aristocrática. Si todas las creaturas son esencialmente dignas y nobles por constituir otros tantos frutos del Amor infinito, también lo son cada cual a su individual e inconfundible manera. Y esto lo vio el gran pintor con claridad verdaderamente emocionante. Por eso es por lo que cada una de sus figuras son retratos. No podían no serlo. Hubiera dejado de ser Velázquez lo que era si hubiera dejado de retratar. Es decir, de individualizar; que ésta y no otra es la gran-



SAN PABLO.—Museo de Arte. Barcelona



JUAN EN PATMOS.—National Gallery. Londres

deza del retrato. Su sentido reverencial de la existencia lo llevaba a respetar no tanto la especie como esa versión inconfundible de la especie que es el individuo. Es que presintió o vivió con todo su ser la gran verdad de que Dios no produce ni puede producir en serie, sino que su poder creador se hace extensivo hasta la última diferencia individual. Vivió o presintió que, en suma, cada creatura es única en el mundo.

El retrato es la expresión de la unicidad de cada creatura. Por eso no pudo ni supo ni quiso deshacer la individualidad exterior de ninguna de ellas, ya que esa individualidad externa es la expresión de la otra individualidad, la interna, la entrañada, la conatural, la decidida primordialmente y por sí misma por Dios. Por eso pudo y quiso aceptar Velázquez, confiando con seguridad pasmosa en sus propias facultades, el pie forzado que ha de significar para cada creador humano la imitación de la realidad circundante. Tan libre se sentía él en esa vinculación y sumisión humilde y amorosa a las decisiones creadoras de Dios, que no vio ni se le ocurrió siquiera ver en ello, ningún obstáculo para su quehacer pictórico asombroso.

Por eso es por lo que Velázquez ha podido conciliar, o, más bien, ha podido conjugar, sintetizar, en sus creaturas pictóricas, esos dos aspectos aparentemente tan inconciliables que se hallan en pugna en los frutos de los creadores que no pertenecen a la categoría de los supremos. Velázquez ha de figurar en ella con derecho pleno. Por eso sus creaturas son a la vez y con maestría soberana presentaciones y re-presentaciones. Presentaciones de otros tantos momentos inefables de su propio yo personal velazqueño. Re-presentaciones del único y eterno momento inefable del *Nosotros* divino. Dentro de esa capacidad portentosa de representación, Velázquez se presenta a sí mismo, desde las alturas casi inaccesibles de su genio, con libertad y autenticidad prácticamente absolutas, y con una elegancia y un señorío de que se dan pocos casos en la Historia del arte humano. He aquí su verdadera grandeza. La del creador humano que, decidido a ser creador, está también decidido a ser y a mantenerse humano. Del que quiere, por consiguiente, ser creador no increado sino creado. Del que, en fin, no quiere usurpar actitudes ni grandezas que no le corresponden, porque sabe que toda grandeza verdadera habrá de conseguirse sólo dentro del cauce de las propias condiciones esenciales. Más aún: del que no siente su quehacer creador como repetición ni como usurpación, sino como prolongación y respetuoso complemento del Quehacer creador divino.

Velázquez nos resulta el pintor de la preeminencia, sobre todas las manifestaciones esenciales o específicas, del existir. Por eso ha podido corporizar la belleza al margen de cualquier deformación subjetivista a que se muestran tan propicios los pintores de nuestros días. Es que su concepto del existir es el auténtico, y no como el de los existencialistas modernos, en cada uno de los cuales late un idealista. En su pintura ha corporizado el carácter trascendental de la belleza, uno de los más hermosos y más apasionantes principios de la doctrina tomista. No hay cánones específicos de belleza, sino que cada ser, cada especie, vive y discurre existencialmente con su propia y maravillosa y a veces disimulada carga de belleza a cuestas. ¡Qué bien, cuán hondamente, cuán señorialmente, cuán católicamente lo vio don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez! La belleza no se realiza con la uniformidad de los valores específicos sino con la unidad multiforme de los trascendentales. Eso lo ha demostrado él con profundidad impresionante, sí, pero sin alardes ni griterío, antes bien, con esa elegancia discreta, sobria, pudorosa y como con sordina del que, por herencia a la vez que por estructura espiritual, es un gran señor. Lo que a él le importa no son las apariencias ni el modo de apreciar las cosas de sus congéneres humanos, sino esa sacrosanta realidad brotada de las manos de Dios.

Por eso Velázquez es un pintor extremadamente peligroso para un espectador cualquiera. La impresión primera que puede llevarse éste es la de que se halla ante un caso de mano y retina excepcionales, pero nada más. No hay tal, sin embargo. ¿Retina y mano? Claro está, y como muy pocas las ha habido en el mundo, por cierto. Pero hay más, mucho más, incomparablemente más. Hay la circunstancia de un espíritu creador humano que, por encima de todo, ha recordado con la práctica de los hechos —de su hecho pictórico— que es un hombre, que es una creatura, que es un creador creado en el cual prima, sobre lo creador, lo creado; porque lo creador es en él, como en todo ser humano, algo adjetivo, mientras que lo creado —es decir, su condición de creatura— cobra siempre las dimensiones de un verdadero sustantivo. Bajo este aspecto, Velázquez se nos presenta como hermano legítimo de Cervantes, de Bach el grande, de Beethoven. Todo, en él, se nos revela tan normal, tan corriente; íbamos a decir que tan cotidiano...

Velázquez ha abierto muy bien los ojos y ha logrado desentrañar la belleza de los seres, que es la participación —o las participaciones— de la belleza del ser. No la del ser trascendental, sino la del Ser infinito, latente a la vez que patente en la entraña ontológica de aquéllos. Es decir, la belleza del existente en cuanto tal que es la belleza del existir. Toda creatura es bella para él por el solo hecho de ser. Por eso lo proclama con justicia Enrique Lafuente, el primer pintor moderno...



LOS BORRACHOS.— Fragmento Museo del Prado

Por eso las creaturas velazqueñas resplandecen por sus valores propios. Es decir, no por sus valores re-presentativos, sino por sus valores propiamente presentativos. No como re-producciones, sino como producciones. La belleza de las creaturas velazqueñas no es la de las creaturas de Dios a cuyo conjuro han brotado aquéllas, sino la de ellas mismas. No es una belleza animal, vegetal o mineral (para no descender a detalles impertinentes en el sentido propio del vocablo), sino una belleza pictórica. No es la belleza del tema, sino la de aquello que el pintor ha realizado con el tema. Por consiguiente, la de su obra personal, como obra personal; la del fruto, como tal, de su actividad creadora; la de su *creatura como tal*, en fin. Se ha dicho que Velázquez tiene el don de transfigurar todo. ¡Naturalmente! Pero es una transfiguración que se parece mucho a un descubrimiento. En todo caso, más a un descubrimiento que a una invención. Lo que expresa él con sus creaturas pictóricas —¡tan estupendamente y entrañadamente y exclusivamente pictóricas!— lo que las anima y las hace vivir con esa existencia misteriosa de la obra bella, es, en cierto modo, lo mismo que ha descubierto en las creaturas de Dios. No en estado bruto, claro está, sino tras un proceso de asimilación subjetiva velazqueña capaz de conjugar los rasgos impresos en ellas por Dios con los que él, el propio Velázquez, les habría de imprimir en virtud de sus derechos indeclinables de colaborador de Dios.

Las creaturas velazqueñas gozan de una perfección, más que adjetiva, adverbial; más que de tema, de factura. Nos explicamos.

Todo lo que sugieren está implicado en la perfección de la mano de obra, del oficio, de la habilidad manual. Pero, nuevamente, decimos: ¡cuidado! Porque el hecho de que las perfecciones en cuestión estén implicadas, envueltas, encerradas, en la mano de obra, no quiere decir en modo alguno que allí no se dé sino la perfección de la mano de obra. Un ejemplo: decía don Eugenio d'Ors que, en *Las Meninas*, Velázquez había conseguido retratar la luz; que era la luz, en verdad, el protagonista del cuadro inmortal. En otros pintores la sustancia puede desbordar y desborda, de hecho, las perfecciones técnicas. En Velázquez queda toda ella implicada en estas últimas. Por eso se ha dicho con amplia razón que el maestro sevillano es el tipo perfecto del pintor pintor, porque todo cuanto quiere decir lo expresa por su labor artesana. Por eso dijimos que era la suya una perfección adverbial. Así como el adjetivo es al sustantivo, el adverbio es al verbo. El decir velazqueño es un decir perfecto, no tanto por las cosas dichas cuanto por la plenitud con que están dichas.

Y esa es la perfección típica del creador. Tanto del Creador divino cuanto del creador humano. ¿No se manifiesta, acaso, Dios tan infinito en su poderío al crear las hormigas o los musgos como al crear los seres humanos o los espíritus angélicos? ¿No ha sido en todos estos casos la ruta recorrida la que va del no-ser al ser? ¿No ha unido, por consiguiente, dos puntos distantes entre sí hasta lo infinito? Además, conviene tener en cuenta que la plenitud del decir supone en cierto modo la plenitud del contenido de ese mismo decir pleno. Porque una cosa es el contenido que se nos da a nosotros porque existe independientemente de nuestro

poder creador, y otra, muy distinta, lo que puedo yo ver en este contenido. Toda creatura es insondable. Hemos insistido en ello más atrás. Tanto da, entonces, que se profundice en aquellas que se nos aparecen como la cumbre de la perfección creada, cuanto en aquellas otras que sólo entregan su misterio a las miradas no presurosas ni superficiales, sino producidas por ese amor teologal en que, por mandato divino, debemos envolver a toda la Creación. Siempre será verdad que nunca se tocará fondo.

Las creaturas velazqueñas son profundas, con esa profundidad peculiar de la creatura del hombre: fruto, a su vez, no del mirar cosas profundas —todas lo son para nosotros, en nuestra condición de seres no intelectivos, sino simplemente racionales— sino del mirarlas con profundidad, lo cual es muy distinto. Profundidad del *mirar*, no de lo *mirado*. Ahora bien, si el mirar es profundo, ¿qué importa que lo sea en mayor o menor grado lo mirado? Volvemos al punto del sentido velazqueño reverencial de la existencia. El poder contemplativo del ser humano no se mide por la profundidad ni la perfección de los seres contemplados, sino por la profundidad y perfección del mismo contemplar. Es que lo que se halla en el sujeto no es lo contemplado, sino la contemplación, el acto contemplativo. Por eso la perfección del creador, su calidad estética, su capacidad de creación, ha de manifestarse no en el objeto de su acción contemplativa, sino en la acción misma de contemplar. Es la perfección de su creatura propia lo que ha de revelar su genio, no la de las que han constituido el mero acicate o estímulo de su quehacer maravilloso. Esas, lo que manifiestan es el poder creador de Dios...

Misteriosas sin alarde son las creaturas velazqueñas. Por eso, si existe un pintor ante el cual conviene y se hace necesario el contacto reiterativo, continuado, amoroso y profundo, es Velázquez. De otro modo se corre el peligro de pasar al lado de sus riquezas sin haberlas siquiera rozado. Eso es lo que acontece, por desgracia, con demasiada frecuencia. En nuestros días de aturdimiento universal y colectivo no se concede tiempo ninguno [para la meditación. Y es meditación, sosiego, serenidad, silencio, lo que requiere la contemplación de las obras del pintor palatino de Felipe IV. Y, ante todo, por supuesto, calidad, clase espiritual. No es de extrañar entonces que, en nuestros días, se le haya condenado a cierta especie de indiferencia desdeñosa que, naturalmente, se vuelve no contra el pintor —absolutamente al abrigo y por encima de todo este tipo de contingencias— sino contra los mismos que proclaman a pesar suyo su imposibilidad para ascender hasta las cumbres en que se cierne su genio.

También se revela en las creaturas velazqueñas su carácter eminentemente existencial. El existir fue lo que descubrió él en las creaturas de Dios. El existir como valor supremo fue lo que infundió en sus creaturas propias. No podía ser de otro modo. La ex-spiración creadora debe llevar consigo la huella, la impronta, el recuerdo, de la in-spiración contempladora. Lo exige la autenticidad, la sinceridad y la verdad del creador. Nadie puede dar lo que no haya recibido primero; ni siquiera el artista, el creador que es, a su vez, creatura. Conviene tomarlo muy en cuenta para poder aquilatar conforme no a capricho, sino a derecho los méritos de las manifestaciones del artista humano. En nuestro caso, del pintor palatino de Felipe IV.

* * *

Y, por sobre todo, una de las figuras máximas en la Historia de la Pintura. Velázquez simboliza la jerarquía; el orden; la profundidad en la mirada; el dominio de sí mismo; la elegancia; el refinamiento; el espíritu de selección; la autenticidad expresiva; la renuncia a toda concesión, a toda facilidad, a toda nivelación indiferenciadora. Su lección, de calidad suprema, podría y debería constituir una norma de conducta para los creadores de hoy día, los cuales, en su inmensa mayoría y a despecho de cualidades artísticas envidiables en muchos casos, no logran vencer el espíritu de confusión que los invade, los penetra y los impregna. Concediendo a cada cual lo suyo; dando al creador humano lo que es del creador humano, y al Creador divino, su propia condición humana de creatura, evitó, por superación trascendentalizadora, dos escollos: el usurpar los derechos del Creador puro y el repetirlo con monotonía cansina.

Es por haber conjugado admirablemente su condición adjetiva de pintor con su condición sustantiva de ser humano y de creatura de Dios, por lo que ocupa una posición culminante en el panorama del arte occidental.

OSWALDO LIRA, SS. CC.



VELÁZQUEZ.—Conde-Duque de Olivares. Grabado

Ya no estoy en edad de jugar con palabras. Y no digamos, si las palabras se refieren a hombre tan poco amigo de ellas como fue don Diego de Silva Velázquez. La plancha que traigo a colación es de aquellas de cobre donde los grabadores afianzan su buril, plancha que le atribuyen a don Diego con algún fundamento de razón y mucho empeño de incorporar su buen nombre a la Historia tardía del grabado español. Esa plancha se ha perdido y sólo se conservan dos pruebas de tirada; una de ellas pertenece a los fondos de nuestra Biblioteca Nacional. El grabador trata de darnos una imagen del Conde-Duque de Olivares, y no hay duda de que su buril sabía penetrar como bisturí de cirujano en aquella compleja humanidad del Conde-Duque, para extraer del fondo de su alma la mirada ladina con que miraba el mundo.

Las efemérides son campanadas que le hacen levantar el vuelo, como palomas aturcidas, a esas incógnitas que hay en la vida de todo hombre, y ponen a los muertos en pie a fuerza de signos de admiración. Más noble me parece preguntarse algo acerca de los que ya murieron y remover alguna duda contenida en el hueco, tan humano, de unas interrogaciones. La muerte de Velázquez acaba de cumplir trescientos años. Y al cabo de tres siglos de silencio, abierto sólo a trechos por otras efemérides, este ruido que hace la memoria ha levantado ya bandadas de alusiones al gran pintor de España. El mundo se ha hecho lenguas, unas vivas y muertas otras, de la vida y la obra de don Diego; pero nada se ha dicho, que yo sepa, de un Velázquez grabador y del único grabado que se le atribuye.

El grabado es algo así como la huella dactilar de la Pintura. Cuando todavía no sabe firmar, Adán intenta ya grabar su nombre en la frágil corteza de aquel árbol del Paraíso, donde se desvía la columna vertebral de la naturaleza humana. Si la danza brota del primer aliento del hombre por airear su cuerpo, que ya ha rendido el pecado original, el grabado nace de ese rasguño que deja el hombre sobre la piel del cosmos cuando siente su vocación de eternidad y lucha por asirse a este mundo. Esos grafitos con que, todavía hoy, arañamos las piedras seculares para quedarnos en ellas, perdurados, allí donde no alcancen las aguas del olvido, buenas señales son de la naturaleza grabadora del hombre. Y no demos por acaso el hecho de que la primera imagen que tenemos de Cristo —la primera señal de la cruz que conserva la Historia del Arte— sea, precisamente, una «incisión» que hizo en los muros del palacio imperial de Roma un paje del César para burlarse de su colega Anaxímenes, que, convertido al cristianismo, adoraba a su nuevo Dios recién crucificado.

Puesto a grabar, el Arte oficia con un acólito que no le acompaña en otros ritos: la paciencia. Y ésta es virtud que apenas habita entre los españoles y que puede explicar, en parte, ese largo silencio que guarda nuestra pintura en la Historia del grabado universal. El arte de grabar nace en España tarde, pero en estado pleno de conciencia, ya adulto y sazonado como el propio Goya. Sabe Dios si contribuye a esto la índole de lo «español», más adicta a monólogos que a coloquios. Porque en toda plancha de grabado hay un germen de diálogo; aquí, el Arte no se limita a hablar consigo mismo, ni se entrega a la muchedum-

bre por una mecánica impresión; aquí hay siempre una levadura de diálogo, un conato de tertulia entrañable.

Pero volvamos los ojos a esa grabada imagen del Conde-Duque. Ningún otro vestigio hay que nos permita seguir el rastro de un Velázquez grabador. ¿Manipuló don Diego en el grabado? ¿Sintió su genio la tentación de tantear con el buril una plancha de cobre? Otros pintores de su tiempo —de los ajenos, Rembrandt; de los propios, Ribera— nos han dejado huella perdurable de sus manejos grabadores. El propio Rubens, que trató a don Diego en Madrid y le dio alientos carnales a su pintura, también aplicó al grabado sus amplios ademanes de pintor fastuoso. ¿Siguió Velázquez tan reiterado ejemplo?

La pregunta cae al vacío porque sólo encuentra para posarse esa lámina, de atribución dudosa, que nos refiere al Conde-Duque. Poca cosa es. A mí esa lámina me da la sensación de estar grabada con timidez y con destreza. Podría ser obra de un sabio que tiene miedo; no hay vacilación en lo que hace, pero sí cierta cortedad, como de quien no conoce bien el terreno que pisa y se anda con cuidado: ese conato de pedestal donde descansa el busto del Conde-Duque es pusilánime y no soporta el peso de lo que tiene encima. Pero, aun dando por buena esta breve señal, ¿podía ser Velázquez un pintor de genio consecuente con el grabado? Yo no «veo» a Velázquez ante una plancha de cobre, manipulando en ácidos y tintas; Velázquez es pintor de mano maestra y con esto digo que no necesita, a mi parecer, «tocar» el lienzo imprimiéndole —como luego hace Goya, que se recrea «manoseando» la pintura— su huella dactilar como un estigma de impaciencia. Don Diego sabe guardar las distancias, esencial condición para ser distinguido; ni se contagia él, ni pretende complicar a nadie. Sus cuadros están pintados a lo lejos, con largos pinceles que le afinan el tacto, y esos pinceles tienen cuello de garza y prenden el color limpiamente. Cuando, pagado de hidalguías, quiere Velázquez llevarse al pecho la cruz de caballero de Santiago, alega —y, con él, otros pintores de su amistad— que nunca tuvo a la pintura por oficio. Era tanto como decir que la pintura se le daba graciosamente, por añadidura, sin pretenderla él ni oficiar con ella. Yo imagino su taller muy limpio, como un aposento más de palacio. Si Rembrandt, su gran par en la Historia del Arte, se dejaba envolver la persona en ese aceite meloso que abriga a toda su pintura, Velázquez se conservó incólume, sin dejarse contagiar por el proceso de una preparación laboriosa —destilar colores y mezclar barnices y aprestar lienzos...—, que arrastraba, en aquel tiempo, el difícil oficio de pintor.

Estas consideraciones ante la única lámina de grabado atribuida a Velázquez, nada confirman; se conforman con preguntarse algo, que es virtud más humana: ¿Grabó don Diego ese retrato del Conde-Duque? Ahí queda la pregunta, como una contribución humilde a estos trescientos años de luto que acaba de cumplir la pintura española.

MANUEL AUGUSTO GARCÍA VIÑOLAS

VELÁZQUEZ y Barcelona



Aunque las circunstancias en que podemos relacionar los nombres de Velázquez y Barcelona son escasas, no por ello dejan de merecer nuestra atención. En vida del pintor, sólo puedo mencionar tres ocasiones, y de las tres tan sólo la primera es directa e indudable.

Según el testimonio del propio Francisco Pacheco, su suegro, Diego Velázquez salió del puerto de Barcelona con rumbo a Génova el día de San Lorenzo, 10 de agosto de 1629, en las naves que conducían a Ambrosio Spínola.

La importancia de este primer viaje a

Italia ha sido puesta de relieve por todos los biógrafos del pintor; para él fue a la vez una culminación de aspiraciones y el punto de partida de la etapa madura de su arte. El regreso se efectuó dos años más tarde, por Alicante.

Como ejemplo de la difusión de la obra de Velázquez en tanto que retratista, podemos citar el hecho de que su efigie de D. Diego de Corral y Arellano († 1632) fuera grabada en Barcelona en 1634 por R. Olivet para ilustrar el libro de A. Pérez *Authentica Fides Pauli*, dedicado a la memoria de aquel personaje e impreso en la ciudad condal por Lacavalleria. El lienzo velazqueño se guarda hoy en el Museo del Prado por legado de la Duquesa de Villahermosa.

La llamada «Guerra dels Segadors», modalidad de la Guerra de los Treinta Años en Cataluña, fue causa de que desde 1640 hasta la entrada en ella de Juan José de Austria, el 13 de octubre de 1652, Barcelona quedase fuera del dominio de Felipe IV.

Este hecho explica que si bien Velázquez acompañó a su Rey en 1644 en la campaña de Cataluña, en el curso de la cual pintaría el famoso retrato del monarca llamado «de Fraga» y el del bufón conocido por el sobrenombre de «El Primo», no tuviera ninguna ocasión de volver a la capital del Principado durante aquel período.

Tal afirmación contradice lo que suele afirmarse —basándose en un texto de Palomino— en cuanto a la estancia de Velázquez en Barcelona al regresar de su segundo viaje a Italia, pero aquel testimonio, por muy fidedigno que se suponga, no puede aceptarse en este punto sin despreciar muy graves reparos.

En efecto, el escritor cordobés se expresa así: «El deseo de ver a París, le obligó a Diego Velázquez a intentar venir por tierra a España, mas no se determinó por la inquietud de las guerras, aunque tuvo pasaporte del embajador de Francia. Embarcóse en Génova el año de 1651, cumpliendo con la puntualidad con que siempre obedeció las órdenes de Su Majestad; y aunque combatido de grandes borrascas, que fueron muchas, llegó al puerto de Barcelona por el mes de junio.»

Pero aun cuando hubiese querido pasar por territorio situado bajo el dominio de Luis XIV, haciendo uso del pasaporte aludido por Palomino, no habría podido desembarcar en Barcelona, porque la ciudad estaba aislada a consecuencia de una epidemia de peste, declarada ya en marzo de 1651 y no extinguida hasta mediados de septiembre. Precisamente en junio se produjeron episodios tan dramáticos como la huida de los presos de la cárcel o la imposibilidad de hallar quien tocara las campanas de la Catedral el día del Corpus. El 13 de junio las autoridades barcelonesas celebraron una conferencia con las altas autoridades del Principado en Santa Coloma de Gramanet, a base de situarse unos a un lado y otros a otro de una acequia que hacía las veces de cordón sanitario.

Por otra parte, el historiador alemán C. Justi, basándose en una carta del embajador de Mantua, Francisco Ortonelli, ya supuso que el viaje desde Génova lo había hecho Velázquez con rumbo a Valencia o Alicante, la ruta más cómoda para seguir luego el viaje por tierra hasta Madrid.

Luego, y por más de un siglo, persistiría la falta de contacto y conocimiento.

Así, la carencia de bibliografía artística de carácter biográfico en España antes de Palomino, y la inexistencia de obras de Velázquez en Barcelona, explica que en un dictamen del año 1674 los cónsules de los pintores barceloneses sólo mencionan entre los artistas de fama y alta cotización a Rafael, Miguel Ángel, Correggio, Tiziano, Tintoretto, Van Dyck y Rubens.

Tenemos que llegar a la segunda mitad del siglo XVIII para que la reputación de Velázquez se consolide de modo definitivo más allá del ámbito cortesano. Y debemos reconocer que el autor personalísimo y decisivo de tal valoración fue Antón Rafael Mengs, quien no por académico, sino como pintor, pudo darse cuenta de la trascendental obra del artista sevillano.

Establecidas desde 1774 las enseñanzas académicas en la Escuela de Dibujo de Barcelona, por su conducto debieron llegar a la ciudad las primeras muestras, siquiera indirectas, del conocimiento y aprecio de Velázquez. Pablo Montaña († 1802), hijo del segundo director de la Escuela, estuvo en Madrid en los últimos años del siglo XVIII y logró formar parte de la Real Academia de San Fernando. Entre las copias de su mano remitidas a Barcelona figuran dos de Velázquez al lado de otras de Cano, Ribera, Murillo y Maella, pintor este último bajo cuya dirección trabajó en la Villa y Corte. La Escuela procuró también reunir en su Galería originales de grandes maestros, pero los dos lienzos que en sus primeros catálogos se atribuyeron a Velázquez, por desgracia no son suyos, ni tan sólo de su escuela o círculo.

El primer original velazqueño llegado a Barcelona —incorporado hoy a los museos de Arte de la ciudad— fue el «San Pablo», adquirido en Madrid a mediados del siglo pasado por don Pedro Gil y Babot. Desconocemos su lugar de origen antes de que, en julio de 1840, lo vendiera en aquella misma ciudad un comerciante o coleccionista apellidado Ruiz a don José Arias, Marqués de Fuentes.

Desde aquellas fechas hasta nuestros días, la mayor circulación de artistas e historiadores y de las propias obras de arte han contribuido, de modo decisivo, a incrementar el interés y el aprecio por Velázquez. La gran producción editorial barcelonesa ha contribuido por su parte en forma adecuada y también los artistas y críticos, sin exclusión de los más jóvenes o extremados, como lo prueba una exposición reciente de arte no figurativo y el volumen publicado con motivo de ella bajo el título «Homenaje informal a Velázquez».

J . A I N A U D D E L A S A R T E



LAS
HILANDERAS
Museo
del
Prado
Madrid

Vespa

125 c. c.





JARDÍN DE VILLA MÉDICIS.—Museo del Prado. Madrid

VELÁZQUEZ en Italia

Por aquel balcón sevillano del barrio de San Miguel quizá al Velázquez mozo le trepasen tupidas madreselvas; pero es más seguro aún que mañana y tarde le subiese, le entrase, tan seductor como Don Juan, el convite a un viaje a Italia, porque eso allí estaba en el aire desde que, al filo 400, quebrando amaneceres, micer Francisco Imperial, mercante genovés y rimador, remontó el Guadalquivir.

En el propio taller de Pacheco tenía Consulado la itálica hermosura. Por eso, a consolarse de nostalgias, viene a él desde Córdoba el racionero Céspedes, idealmente empadronado en la colación del humanismo hispalense. Hombre universal, pasa del coro al caño, del caño al coro, saltando a la torera del Betis al Duero que a Zamora cerca; luego, con gigante garrocha, al Xanto de troyanos y aqueos; y tras verter homéricos caudales en castellanas estrofas cristalinas, con un dulce gotear de virgilianos pifanos llega al Tibet a vivir sus más gloriosos días. Cruzando el puente, con dolor ve mutilada una estatua antigua de Séneca, y no admite que un paisano de pro esté así, sin cabeza. Se la labra a lo antiguo. Una buena mañana la figura amanece con la testa en su sitio. Se admira la gente. Acuden los artifices. ¡Vitor al español! ¡Vitor al español! Cuentan que el Senado capitolino rotuló Céspedes una vía de la Urbe. De ella trajo una manera de escorzar miguelangescamente los bultos; un modo parmesano de dar tonalidades a lo Corregio; y, de la arena de Ostia, un nácar para estuche de sus colores, según esta octava que a Boticelli encantaría:

*Sea argentada concha, do el tesoro
creció del mar en el extremo seno,
la que guarde el carmín y guarde el oro
el verde, el blanco y el azul sereno;
un ancho vaso de metal sonoro
de frescas ondas transparentes lleno,
do molidos al olio en blando frío
del calor los defiende y del estío.*

En el italianizante taller de Pacheco, entre bastidores y barnices se encienden candelas al hijo de un cerero, Fernando Herrera, Petrarca a lo divino, de cuyo culto es el propio maestro hierofante y Pontífice. ¿Qué pensaba Diego de esa sectaria beatería? Aun siendo por natura refractario a todo éxtasis, me lo imagino, mancebillo de doce años, en el coro de «Seises» que entonaban ante tal altar sus cánticos.

Se susurran latines de Mal Lara a las mitologías tizianescas; de las ruinas de Itálica famosa en collado mustio, Rioja y Caro, nuestros «Poussin», traen heroicamente melancólicos epitafios, yedras, fúnebres rosas; repuja el veinte y cuatro Arguijo al itálico modo sus medallones, digo sus sonetos.

Desde la Alameda de Hércules, en una Sevilla de trajáneas memorias, ¿cómo podía Velázquez no soñarse arribando a costas tirrenas? Pero ya casado al apuntarle el bozo; ya maestro a la edad de ser alumno; y poco después pintor de corte ya en los años jóvenes, tal vez sus responsabilidades le hicieran despedir el anhelo, de no haberle soltado amarras Rubens.

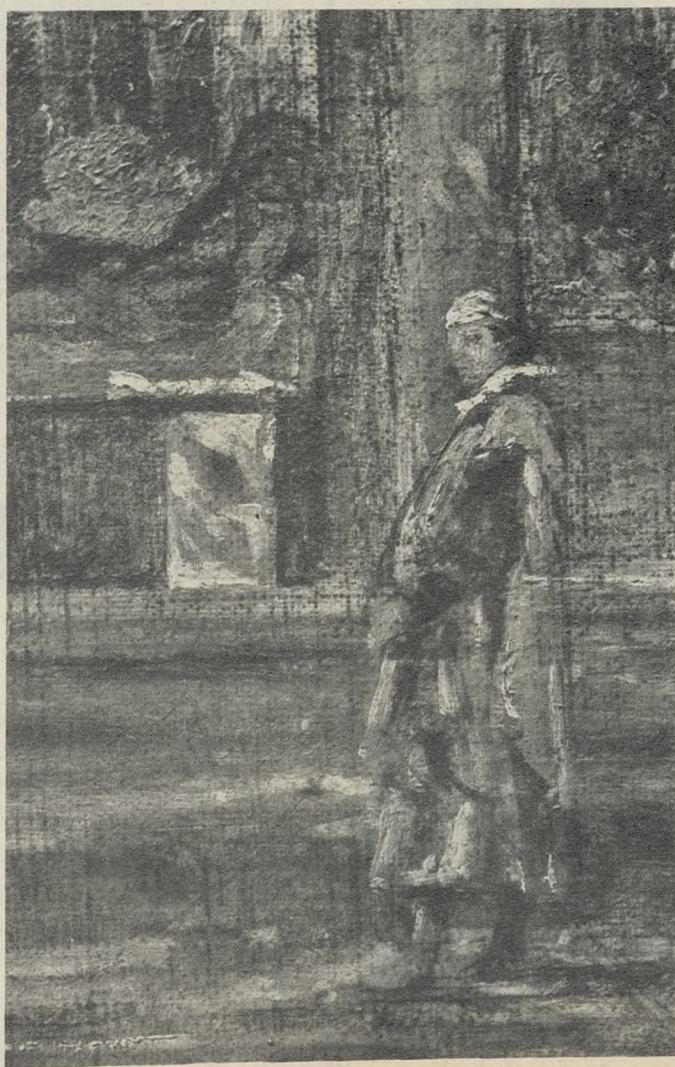
Los imagino en el puerto barcelonés entre el mar de muchas voces y el ronco gentío que en la cresta de la onda quiere subir al vencedor de herejes, que ahora en Casale le recortará el bigote a los gabachos. Lanza Santa Cruz un vitor. Lloro Polisená. El héroe sonríe triste.

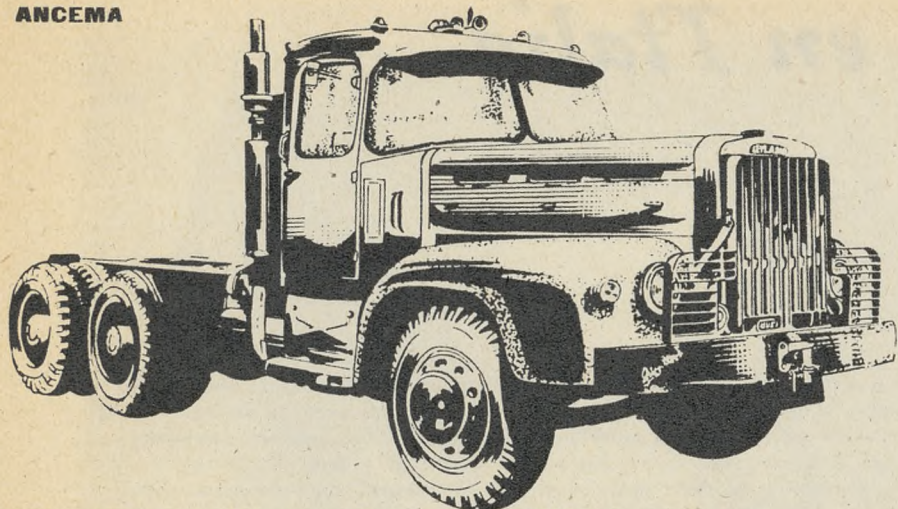
¡Ea, a las galeras, que nueve son y están boyantes!

Es fiesta de San Lorenzo. Bajo palio de bronces y el arabesco de la cohetería suelta trapo, entre salvas, la nave capitana. También en día de repique, por San Juan, y en ese mismo lugar, el Ingenioso Hidalgo y su panzudo escudero habían visto «las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrián el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirrimías que cerca y lejos llenaban el aire de belicosos acentos» (Quijote, II, LXI)...

Aunque ese incienso sonoro no iba por él, Velázquez consideraría de buen augurio despedirse de su patria envuelto en tan dorada nube. Desde la borda vería con ojos cervantinos —los suyos— alejarse los litorales catalanes en el luminoso horizonte. «El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro.»

EUGENIO MONTES

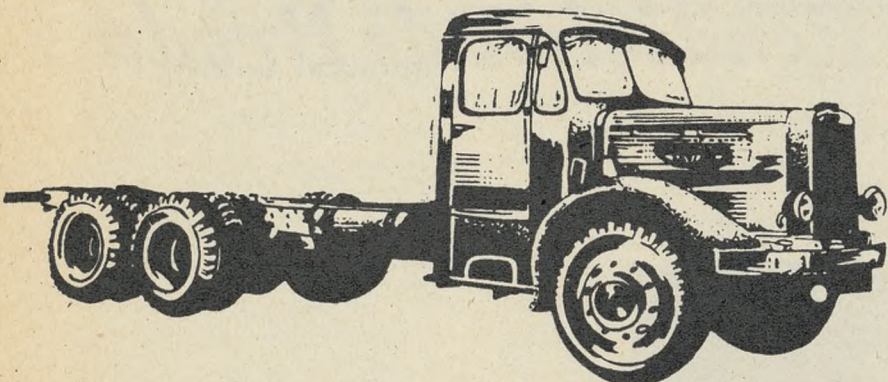




Leyland "Buffalo" de 200 HP., y carga útil de 16 toneladas

máxima seguridad y rendimiento...

CON **Leyland**



Leyland "Super Hippo" de 150 HP., y carga útil de 14 toneladas

El camión inglés **LEYLAND** ha conquistado el mercado mundial por sus características de **potencia, economía, resistencia y duración.**

GARANTIZADO EL SUMINISTRO DE TODOS LOS RECAMBIOS

Adjudicaciones y entregas rápidas
Facilidades de pago

Diríjase a

Leyland Ibérica
S.A.
y ATECO, S. A.

P.º de Marqués de Monistrol, 7-Tel. 474400-Madrid

COLECCIÓN NUEVO MUNDO

Títulos de inmediata aparición:

LA INDEPENDENCIA HISPANOAMERICANA, por Jaime Delgado.

BOLÍVAR, por Manuel Cardenal Iracheta.

NOTICIA SOBRE ALVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA, por Carlos Lacalle.

TRAGEDIA Y DESVENTURAS DE LOS ESPAÑOLES EN FLORIDA, por Darío Fernández Flores.

SAN MARTÍN, por José Montero Alonso.

ESCRITORES HISPANOAMERICANOS DE HOY, por Gastón Baquero.

BOSQUEJOS DE GEOGRAFÍA AMERICANA, por Felipe González Ruiz.

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, JULY 2, 1946 AND JUNE 11, 1960 (74 STAT. 208) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT, AND CIRCULATION OF MUNDO HISPANICO published monthly

at Madrid (Spain) for OCT. 1, 1960

1. The names and addresses of the publisher, managing editor, and business managers are:

Publisher: Instituto de Cultura Hispánica. Ciudad Universitaria, Madrid.

Editor: Ediciones «Mundo Hispánico». Ciudad Universitaria, Madrid.

Managing editor: Joaquín Campillo. Ciudad Universitaria, Madrid.

Business manager: Antonio Delgado Mellado. Ciudad Universitaria, Madrid.

2. The owner is: (If owned by a corporation, its name and address must be stated and also immediately thereunder the names and addresses of stockholders owning or holding 1 percent or more of total amount of stock. If not owned by a corporation, the names and addresses of the individual owners must be given. If owned by a partnership or other unincorporated firm, its name and address, as well as that of each individual member, must be given.)

Name: Instituto de Cultura Hispánica. Address: Ciudad Universitaria, Madrid.

3. The known bondholders, mortgagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages, or other securities are: (If there are none, so state.)

Name: Instituto de Cultura Hispánica. Ediciones «Mundo Hispánico». Address: Ciudad Universitaria, Madrid.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

5. The average number of copies of each issue of this publication sold or distributed, through the mails or otherwise, to paid subscribers during the 12 months preceding the date shown above was: (This information is required by the act of June 11, 1960 to be included in all statements regardless of frequency of issue, 50,000 ejemplares.)

(Signature of editor, publisher, business manager, or owner)
ANTONIO DELGADO MELLADO

Sworn to and subscribed before me this.

Yo, Enrique Giménez-Arnau y Gran, notario de Madrid, doy fe: Que conozco y considero legítima la firma de don Antonio Delgado Mellado. Madrid, 26 de octubre de 1960. Signado, E. Giménez-Arnau. Rubricado. Está el sello en tinta de su notaría.

J H E R R

**¡4.000 MODELOS
DE CHRISTMAS!**

DIEZ MILLONES DE EJEMPLARES EN EXISTENCIA. FELICITACIONES, POSTALES TÍPICAS BORDADAS, TARJETAS

LA CASA MÁS SURTIDA DE ESPAÑA

FÁBRICA:
**VELÁZQUEZ, 124
MADRID**

Sin ser artista, ni crítico de arte, ni entendido en la materia, me extasí con frecuencia ante «La rendición de Breda», preguntándome, primero, qué son las armas que aparecen junto a Spínola, como perteneciendo a los soldados de su escolta, y pensando luego que Velázquez no hizo mal en presentarlas verticales, paralelas y casi equidistantes, cual si formaran parte de una plana dibujada con un par de cartabones. Es más, cuando oigo hablar de los *arrepentimientos* del gran artista, y me aseguran —los que entienden— que la cabeza del ilustre personaje que venció a Justino de Nassau fue repintada cuatro veces, pongo en duda que esas armas —ya fuesen lanzas, ya fuesen picas— no hayan dado lugar a una porción de borronazos y a otras varias verticales, igual de largas y aun igualmente colocadas. Lo pienso, sobre todo, viendo la otra *rendición de Breda*, en que José Leonardo las presenta en tal desorden que pierden su carácter y ofrecen la impresión, no ya de bosque, sino de una jungla en que es preciso caminar a machetazos; una jungla en que el dibujo pierde todo enlace con el arte, con la milicia o incluso con la guerra.

Dícese que Mengs ha criticado «las lanzas», de Velázquez, por similares o por estar dispuestas pobremente. Mas lo difícil —me figuro— es soslayar el comentario cuando la intención no queda expuesta. Componer un cuadro en que haya lanzas tan exentas de dibujo o de un adorno presentable a cuatro metros de distancia, es cosa digna de estudio. Una moharra bien labrada no resalta en pleno «bosque», y no conviene que resalte. Un pelotón de «lanzas» no merece un comentario. Su fuerza defensiva es importante, mas no interesa presentarla. No sé si la guerra tiene un sentido artístico. Tan sólo sé que es muy difícil sacar partido de una lanza.

Nada es tan incongruente como artizar lo monolítico, lo uniforme, el pan de cada día... Nada más absurdo que una inmensa grupa de caballo, vuelta —grosera y desdeñosamente— hacia quienes se interesan por la llave que el flamenco está ofreciendo a Ambrosio Spínola, marqués de los Balbases, que en nueve meses solamente, contra el deseo de su Monarca, ha conquistado la plaza que todos suponían intomable..., sin que esa grupa, castaño-oscuro, voluminosa y casi desproporcionada, origine la menor molestia o desagrado; antes bien, atraiga como todo lo del cuadro, tan diverso en sus detalles, tan hermoso en su conjunto.

Pues bien, el que se otorga el lujo de ofender de esa manera a quien acude a criticarle, puede igualmente permitirse el hecho de presentar las decadentes «picas» de su tiempo como más atrayentes que los mosquetes o arcabuces, hechos de líneas admirables y de curvas cuyas sombras habrían podido cooperar no poco al sabor del lienzo.

Hacer un cuadro con lo feo es más difícil que lograrlo con auxilio de elementos destinados —por sí solos— a solazar la vista. Diego de Silva —el tan ilustre sevillano— inclinó más de tres lanzas; pero, ¿quién sabe cuanto tiempo se pasó determinando la distancia entre cada dos consecutivas? Años transcurrieron hasta que los propios parisienses se enteraron de que la torre de Saint Jacques estaba dibujada con arreglo a dimensiones deducidas de la sencilla «media y extrema razón»; y siglos pasaron hasta que el europeo descubrió que la hermosura de las «pirámides» era debida a ciertas proporciones similares a las de nuestro núcleo planetario.



La Rendición de Breda



Velázquez era amigo de Ambrosio Spínola; y parece lógico admitir que ellos hablaran de la forma en que habían de figurar los personajes y las armas de su cuadro. Nadie se explica, sin embargo, por qué las lanzas fueron impuestas; o, mejor dicho, por qué las picas se eligieron cuando esas picas inclinaban hacia un inmediato ocaso.

Sin duda, cuando empezaba el siglo XVII, las «picas» convenían a los dibujos y a las formaciones militares. Las picas no sirvieron para asaltar la ciudad de Breda. El fuego ya mandaba en ese tiempo. Las picas, no obstante, eran indispensables para honores y desfiles; como en la actualidad lo son algunas armas que decaen, como el cuchillo bayoneta y el fusil repetidor, o como la alabarda que ha servido hasta hace poco para ilustrar las galerías de «Palacio» o a fin de contener el toro bravo que embestía en dirección a la realeza.

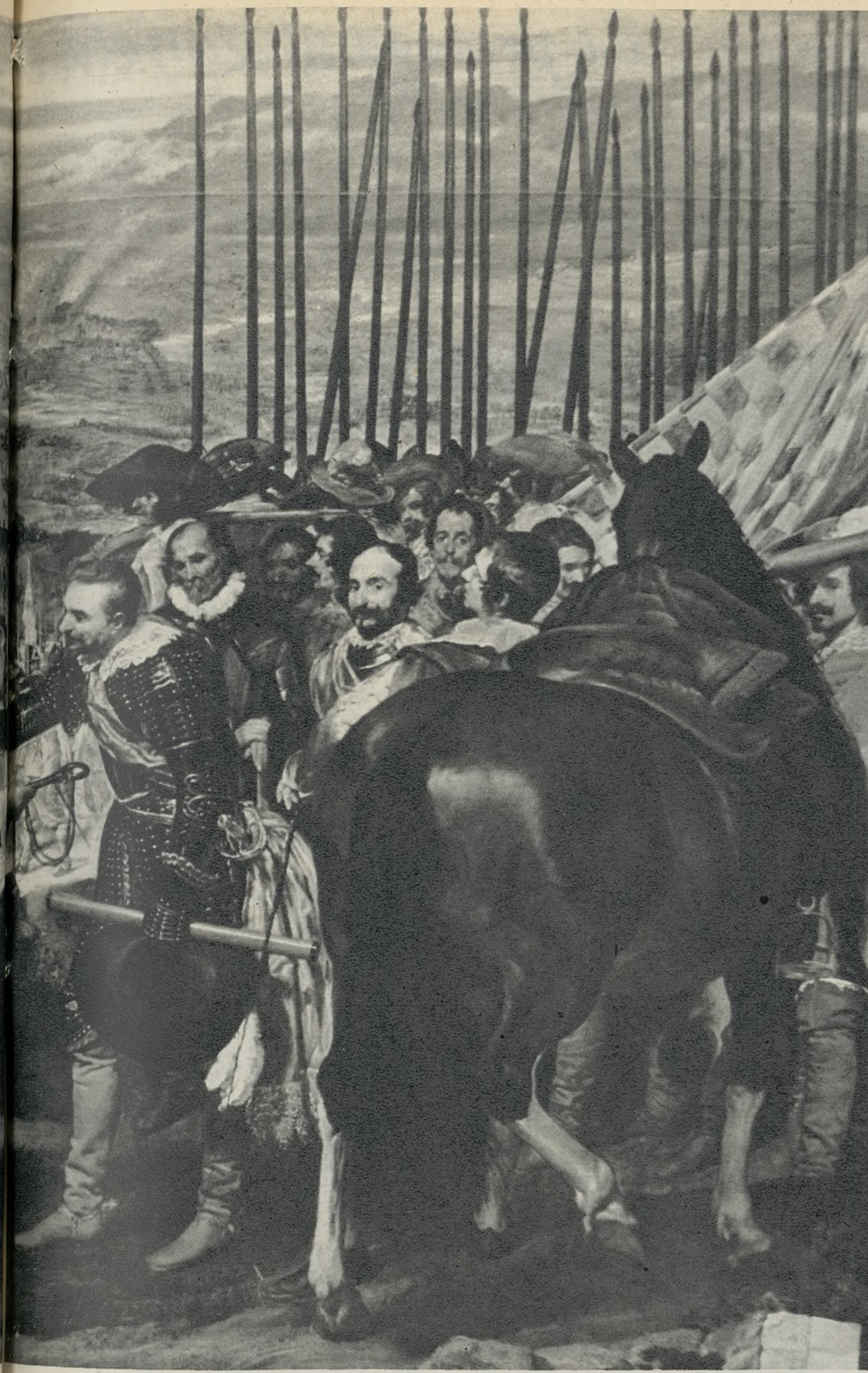
En efecto, las picas decaían cuando Breda —tan sufriendo (después de cuatro sitios anteriores)— pasaba a poder de Spínola. Mas decaían después de una carrera muy gloriosa.

Las picas son «homéricas». Virgilio las puso en mano de sus legendarios combatientes. En los bajos relieves de los templos tebanos, surgen corrientemente. Picas eran, después de todo, las «sarisas» que empuñaban los hoplitas de las seis primeras filas de la falange griega. Picas eran, igualmente, aunque un poco más cortas, las armas que llevaban los triarios de la legión romana con objeto de inclinarlas suavemente en cuanto los «príncipes» dejaban paso.

Ante la lanza del «caballero», la pica es reemplazada por la flecha y por el fuego. Resultaba necesario disponer de un medio que detuviera a los jinetes a una distancia superior a la longitud del arma suya. Pero, en el momento en que la caballería germana empezó a adquirir celebridad, los suizos desempaquetaron sus viejas picas con el fin de utilizarlas hábilmente y de ese modo contener a los jinetes, y derrotarlos cuando «la confusión» tenía lugar.



LA RENDICIÓN DE BREDA.—Museo del Prado



El Gran Capitán —tan admirable ordenador de fuerzas— dividió sus «escuadrones» en doce «compañías», de las que diez se componían de cien arcabuceros, cien rodeleros y doscientos hombres armados de pica, mientras que dos quedaban exclusivamente constituidos con piqueros; piqueros que, en ese tiempo, eran de «pica seca», con escasa armadura y con morrión, o piqueros de «pica armada», provistos de gola, peto y espaldar, escarcela y brazaletes, y celada.

Según las Ordenanzas del rey Felipe III, las compañías especiales tenían 90 arcabuceros, 40 mosqueteros y 80 piqueros, lo cual representaba todavía un número de armas blancas superior a las de fuego. Pero, a partir de la época de Breda, el fuego prevaleció. Mauricio de Nassau —hermano y jefe de Justino— constituía sus batallones con 300 picas y 220 mosquetes. Los arcabuceros comenzaban a hacer fuego aisladamente. Sustituían al artillero, o, en ciertos casos, lo reforzaban. Las picas, en cambio, representaban al infante, que aprendía a moverlas, a enarbolárselas, a enristrarlas, a arremeter con ellas...; aprendía, en pocas palabras, a manejarlas como una pluma, con gestos elegantes y cierto sabor artístico.

Tales eran, sin duda, las picas y piqueros que figuran en «La rendición de Breda». Estos últimos no asoman. Aquéllas, en cambio, escandalizan. Su paralelismo las embellece. Realzan el fondo en que se encuentra el campamento militar, y en que humean los campos que han «razziado» los hombres que no están representados en el famoso «cuadro de las lanzas». Un fondo verde azulado, que contrasta con la coraza negra del marqués de los Balbases. Un fondo semejante a los de Pieve di Cadore, que dan relieve a los retratos de Tiziano; o parecido a los de aquende el Guadarrama, que Velázquez nos ofrece con el fin de que destaquen sus figuras.



Quiero contribuir al Centenario de Velázquez († 1660-1960) con una explicación más de su obra maestra «Las Meninas» (1656) confrontándola con la técnica de otra genial producción española, «El Quijote», pero no al modo impreciso como se ha venido haciendo hasta ahora, sino desde el análisis estructural del Prólogo cervantino a la Primera Parte de su Novela (1605). Y con una referencia —metódica— al Método (1637) que empleara Descartes para iniciar —como afirmara Hegel— la Filosofía Moderna.

Cervantes, Descartes, Velázquez: O hallazgo de la «Modernidad». De una nueva visión del mundo. (En analogar tales hallazgos puede caberle alguna originalidad a mi contribución.)

Descartes

Descartes —el inventor de la Modernidad en el mundo filosófico— había llegado a ella del mismo modo que Cervantes en el mundo novelístico y Velázquez en el pictórico: por la «reflexión».

Por reflejarse a sí mismos. Por un darse cuenta de sí propios. *Cogito, ergo sum. Scribo, ergo sum. Pingo, ergo sum.* («Discurso del Método». «Prólogo» a Primera parte del Quijote. «Meninas».)

* * *

Hasta Descartes el mundo sólo era concebido como una exterioridad. Desde Descartes, como una interiorización. Hasta él, una Cosa. Desde él, una Idea. El ser, comenzó a consistir no en un estar ahí, algo, fuera de Descartes, sino un estar ese ser en el propio filósofo. Ser=Pensar. Un yo que se piensa o se refleja a sí mismo. Una reflexividad, un como *espejo* «en el fondo del alma» que hubiera dicho Santa Teresa. O como San Agustín, el precursor cartesiano: *Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas.* Un como «tratarse a sí mismo».

Cervantes

Hasta Cervantes la Novela era también una simple exteriorización de sucesos. Al fin y al cabo una forma híbrida de Epopeya y de Crónica, de ilusión y verdad puestas en forma nueva o «novella», desde que Boccaccio, por 1350, iniciara un cierto modo irónico y personal —subjetivo— de narrar tales sucesos, impregnándoles de intimidad.

Pero hasta Cervantes nadie se atrevió a hacer de esa intimidad la raíz de la novela, a desdoblar el yo del autor en personajes, como en un *espejo*, «reflexivamente». De ahí que el propio Cervantes se llamara a sí mismo «raro inventor», de inventos «nunca imaginados de otro alguno». Con conciencia de haber hallado una técnica o Método nuevo de hacer novelas. Y, precisamente, ese Discurso de su Método, es el que planteó en el Prólogo —que fué un Epílogo, una «reflexión»— a la Primera parte de su Quijote.

Como Renato Descartes ante su estufa y su bufete, la pluma en la mano, la testa cogitabunda, y Velázquez la paleta y el pincel blandidos, mirando profundamente desde el plano de sus «Meninas», así vemos a Cervantes en ese Prólogo, concediendo al Pensar la misma primacía: «Muchas veces tomo la pluma... y muchas veces la dejo por no saber lo que escribiría; y estando una, suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando...» Cervantes: se desdobra o refleja entonces en un yo espectral bajo la forma de «un amigo suyo gracioso y bien entendido». El cual, con el mismo Método —luego cartesiano— «le divide las dificultades» y le resuelve con conceptos «claros y distintos» el llegar a una verdad «monda y desnuda». Tal como Cartesio haría frente a la Filosofía antigua y a la Escolástica. Partiendo de una radicalidad desnuda y monda: *Ego sum res cogitans*: «Yo soy un ser la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla... pensando...»

El Método cervantino anticipará lo que ha de ser aquel del señor Du Perron en 1637 y luego el de Velázquez en 1656: Prescindir de los principios vigentes, ir a un sistema de evidencias personales hasta llegar a una pura relación de ideas. Con términos orteguianos diríamos que Cervantes redujo la narración a pura novedad, como Descartes el pensamiento a pura racionalidad y Velázquez la pintura a pura visualidad.

Cervantes, ya en su Quijote se había desdoblado en un *alter ego*, «Cide Hamete Benengeli». Y así lo repite en su Prólogo o Método al Quijote, en que «un amigo gracioso y bien entendido» nos explicará en qué consiste, ante todo, la misma invención de ese Prólogo: en sacar de sí sus propios elogios, en vez de pedirlos a ajenos sonetistas; en aplicar sentencias, de memoria, que vengan a pelo. Y así sucesivamente, con anotaciones finales, erudiciones y autores... Pero en rigor, ni aún



el Discurso del Metodo y

esas invenciones eran necesarias para justificar al Quijote. Pues como «vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el vulgo tienen los Libros de caballerías, no hay para que andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, milagros de santo, sino procurar a la llana, con palabras significantes, salga vuestro *Discurso pintando* —en todo lo que alcanzaredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni escurecerlos». O sea, «claros y distintos», como luego Descartes, con su Método de la intención dubitante, de la Duda — propondría, para deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tenían los Libros de Filosofía antigua y de milagros de santos... Pintando —como ahora Velázquez, por 1556, todo lo que alcanzare su vista y fuera posible — pintando su intención, su yo, su pensar.

Si en Descartes no hay más evidencia que la de su propio yo dubitante, ni más fe que la de su propia Duda —dudo, luego, existo— en Cervantes esa duda se llamará «ironía» y es la que permitirá a Cervantes realizarse a sí mismo en el irreal espejo de Don Quijote y de Sancho, dos personajes siempre en busca pirandelliana de su autor, por lo que poseen una presencialidad como hasta entonces no tuvieron los esquemáticos y alusivos de la anterior novelística.

Descartes, al reducir la realidad a idealidad en 1637 no haría sino continuar el Método iniciado por el novelista alcaíno en 1605 de desdoblarse o reflejarse a sí mismo en puras ideas o intenciones. Y ese es el secreto de que lo mismo que en Cervantes al desrealizarse a sí mismo crea una realidad superior, una nueva visión del mundo en la que se siente hasta el aire y el paisaje manchego por donde caminan Don Quijote y Sancho, ese Descartes, al desrealizar la realidad y reducirla a subjetividad pura, a pura intimidad, hace posible otra realidad superior: la de la ciencia matemática. Y, con ella, la de una nueva estructuración del mundo.

Velázquez

Pues bien: esto es lo que Velázquez consigue en 1656, cuatro años antes de morir, con sus nunca bien acabadas de explicar y preciadísimas «Meninas», en las que todo el secreto reside, como en el Prólogo cervantino y en el Método cartesiano, en una «reflexividad».

«Las Meninas», o la metafísica del espejo. El pintor que refleja su propio pintar pintándose a sí mismo para comprobar que existe. Pinto, luego, existo.

* * *

Pero recordemos, ante todo, el cuadro. El cuadro se llama de «Las Meninas», porque con ese nombre, a la portuguesa, se designaban las niñas o damitas servidoras que acompañaban a una Infanta real. Velázquez está en su obrador de Palacio. Es amplio ese taller, de alta techumbre y sobrio. La luz entra lateralmente por ventanas rasgadas en un muro. Y otra luz: la de una puerta al fondo, que está abierta a un corredor y, en cuyo dintel, el aposentador José Nieto se ha vuelto un instante. (Tal que el «amigo gracioso y bien entendido». Tal que el «yo reflejo» de Descartes.) Y lo que está pintando Velázquez son los Reyes de España Felipe IV y Mariana de Austria, que no se pueden ver porque se hallan donde nosotros contemplamos a Velázquez, al obrador José Nieto y a un espejo que, en ese testero al fondo —entre cuadros ornamentales— nos revela, refleja, tales dos figuras o modelos regios.

Pero resulta que la ironía de esa obra velazqueña reside en que el pintor, en vez de hacernos ver el objeto directo de su retratar, los Reyes de España, a los que él está mirando, pintando, retratando, y que nos los escamotea y nos los revierte en forma de indirectos objetos, sobre un espejo al fondo, nos pone por en medio un grupo imprevisto: el de la Infanta Margarita y sus Meninas y acompañantes. Tan imprevisto, que ni el mismo pintor mira ese grupo, pues ha debido entrar jugando, a espaldas suyas, por aquella puerta del fondo, en busca de los Reyes. Y ese grupo «circunstancial» —precisamente— es el que recibe la luz decisiva y nuestra decisiva atención: la Infanta Margarita, que contempla a los Reyes (es decir, a nosotros) servida por su Menina María Agustina Sarmiento, que la ofrece un búcaro de agua, mientras la otra, Isabel de Velasco, se inclina en deliciosa reverencia. Y, en tanto, que la enana Mari-bárbola mira a los Reyes cómo se retratan (es decir, a nosotros —hoy— en el espacio de aquellos Reyes). Y el bufón Nicolasio Pertusato inicia un puntapié juguetón a hermoso can que, como la enana, se ha quedado inmóvil, apercibiéndonos. En la penumbra, entre la luz viva de este primer plano y también la viva luz más honda y lejana de un tercero o fondo, el de la puerta con el aposentador —en ese plano segundo de claroscuro—



Las Meninas

a la derecha: la dueña Doña Marcela de Ulloa, hablando con un caballero guardadamas y, a la izquierda, el Pintor, la paleta en una mano, el pincel en la otra, levemente sonriendo, irónico y ensimismado, mira, mira, pinta, pinta, ¿a quién? ¿A los Reyes? ¿A nosotros? ¿A las Meninas? ¿Al espejo del testero? ¿A sí mismo?

Sí. A sí mismo. A su existir, como pintor que pinta un cuadro en su obrador de Palacio, el llamado antiguamente cuadro de «La Familia» y después «Las Meninas». La «Teología de la pintura», como la llamaría Lucas Jordaens. «La traza ingeniosa», como diría Palomino. «La anticipación del descubrimiento de Daguerre», según Sterling o «fotografía del instante», según Ortega, quien también le califica de «retratista retratando el retratar».

¿Dónde está el cuadro?, se preguntaba Gautier, y con razón. ¿Es ése que vemos nosotros? ¿Es ése de los dos Reyes Felipe IV y Mariana de Austria, a los que percibimos reflejos en el alíndeo de un espejo y a los que está pintando Velázquez en un lienzo descomunal del que sólo advertimos el envés sobre enorme caballete, porque su haz sólo lo percibe José Nieto desde la puertecita luminosa del fondo? ¿O, el cuadro, son las Meninas y el pintor?

¿Quién mira a quién? ¿Quién refleja a quién? ¿Cuántos espejos hay? Uno, pintado, el del testero, con los Reyes en su borroso vidrio. Otro, hipotético, invisible, que según el tratadista Antonio R. Romera (Cuadernos, núm. 45, París, noviembre-diciembre 1960), debía utilizar Velázquez para pintar la escena de su obrador y estaría donde los Reyes. Y un tercer espejo, real, que el Museo del Prado ha puesto hoy donde, según Romera, debió estar el hipotético.

* * *

«Las Meninas» o el caso del espejo. Pero no en la forma que hasta «Las Meninas» fuera utilizado el espejo en la pintura, para dar más idealidad a la realidad exterior.

Según Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura* (1633), ya en la Antigüedad se trató de pintar una niña desde varios puntos de vista, reflejándola en el agua de una fuente y en espejos colgados en su torno. (Técnica que, en abstracto, es la que seguiría luego el Cubismo, como perspectiva integral planificada.)

Espejos emplearon los interioristas flamencos, como Memling, Petrus Cristus, Flemalle, Vermeer... Recuérdese el famoso de «Los esposos Arnolfini» en el cuadro de Van Dyck.

Los italianos utilizaron también espejos en sus diseños, doctrinalmente. Leonardo decía: «Cuando quieras ver si tu pintura se conforma con la escena sacada del natural, toma un espejo y haz reflejar en él la cosa viva y compara.» Y lo mismo León Bautista Alberti. Y de ellos, aprendió Francisco Pacheco, el maestro y suegro de Velázquez, recomendándolo en su *Arte de la pintura*: «Las cosas pintadas alcanzan cierta gracia en el espejo, donde parecen sin algún defecto.»

Velázquez —efectivamente— siguió esa doctrina y en «La Venus del espejo» intentó lo que en la ninfa antigua, mostrarla por detrás desnuda y por de frente, aunque de frente sólo el rostro, en un espejo sostenido por Cupido.

Más «rara invención», que diría Cervantes, o «mayor invención imaginada», que diría Pacheco, fue el cuadro de «El Cristo en casa de Marta», en el que, al fondo, sobre el testero, en vez de un espejo hay otro cuadro pintado con la contemplativa María y Cristo, mientras en un primer plano real está Marta, en una cocina y de espaldas a esa «sobreimpresión», como se llamaría luego, en Cine, a la Técnica que aspiraba Velázquez ahí. Y que la logró al fin con el método genial de «Las Meninas», donde el espejo, o los espejos, no valen para reflejar la realidad de fuera sino la interna o íntima, o subjetiva, o ideal, del pintor.

Arte reflexivo. Arte cogitabundo. Arte existencial. Pinto, luego, existo. (Descartes, Cervantes.) Una nueva visión del mundo: la idealista, la de Leibniz, la de Kant. La que haría decir a Schopenhauer velazqueñamente: «El mundo es mi representación.» Y Velázquez mientras pinta «Las Meninas»: «Son como yo las veo y me las represento y no como ellas sean, pues como sean —sin mí— es como si no fueran.»

Quijote: Meninas

Si resumimos lo que llevamos expuesto analizando ahora, exclusivamente, Quijote y Meninas, encontraremos:

1.º *Un yo doble.* a) En el Quijote: Cervantes y su alter ego, Cide Hamete Benengeli. (Y en el

Prólogo: Cervantes y el «amigo gracioso y bien entendido».) b) En «Meninas»: Velázquez pintando fuera del cuadro y dentro del cuadro.

2.º *Objetos directos, de ese doble yo, en reflexión indirecta.* a) En el Quijote: Los modelos vivos del Quijote y Sancho, que no se ven, pero se reflejan indirectamente en el Hidalgo ideal y el Escudero ideal sobre el espejo de la novela. b) En Meninas: Los modelos vivos de los Reyes que no se ven. Pero se reflejan indirecta, y como idealmente, en el espejo del obrador.

3.º *Primacía de lo circunstancial.* a) En el Quijote: La luz «natural», el «aire» manchego que presencializa a los personajes con su ambiente o circunstancia. b) En Meninas: La luz «natural» que, al modo aún caravaggiesco, cae sobre las Meninas y sobre el aposentador del fondo. Y el «aire», o claroscuro intermedio, con que se da profundidad circunstancial a esas otras dos luces planificadas.

4.º *Barroquismo, ironía.* a) En el Quijote: ornamentaciones sin sustantividad (Historias intercaladas sobre la línea temática de la narración a la que rompen o burlan. Y en el «Prólogo»: sonetos falsos, hechos por el autor a sí mismo.) b) En Meninas: Cuadros: de presuntos maestros o del mismo Velázquez (?) en los muros, como ornamentaciones, pero que rompen y burlan, adjetivamente, la sustantividad del auténtico cuadro que está pintando Velázquez.

Cervantes: Velázquez

Tras analogar Quijote y Meninas: otro ensayo de semejanza entre sus autores, Cervantes, Velázquez. (Seguida, esa homologación, por una oblicua de Cartesio.) Cervantes y Velázquez, que se diferenciaron en lo adventicio, se parecieron en lo radical:

1.º *En su estirpe céltica.* (Cervantes, de raíz galaica, lucense, orensana. Velázquez, de raíz portuguesa, los «Silva» de Oporto, cercanos a la Galicia cervantina.)

2.º *En su andalucidad.* (Cervantes, amando, viviendo Córdoba y Sevilla. Sus pícaros respiraron el aire de los bodegones y de los tipos populares velazqueños.)

3.º *En su madrelinidad.* (Sin Madrid, Corte desde 1562, no hay explicación de los fondos grises del Quijote ni de los plateados guarrameños de Velázquez.)

4.º *En su italianidad.* (Cervantes murió soñando con volver a Italia, «la vida libre de Italia». Velázquez, tras su primer viaje —1629— siempre más afortunado que Cervantes, volvió, 1649. Cervantes, se originó en Boccaccio, en Ariosto, en el modelo florentino del Quijote. En la pastoral idealista, que supera con ironía. Velázquez: de Giotto a Caravaggio. Pero no Rafael, del que se sonríe. «Rafael —cuenta Boschini que dijo Velázquez— a dirve il vero piassendome esser libero e sincero, stavo per dir che nol me piase niente».)

5.º *En su emancipación social.* (Cervantes, aunque todavía sigue la tradición juglaresca medieval de dedicar su obra a un magnate, que le desprecia y al que desprecia —Duque de Béjar— ya tiene la conciencia de su dignidad hidalga, poética y creadora, «moderna»: «Tuve, tengo y tendré los pensamientos —de toda adulación— libres y exentos.» Velázquez, aunque ejercita un oficio casi juglaresco —entre camareros y bufones— llega a pintar «exento y libre». Pintando cuando quiere y como gusta, paleta en mano, testa pensativa, como Cervantes, como Cartesio.)

6.º *En la individuación, por el retratar.* El Quijote es un obrador velazqueño de retratos. El obrador de Velázquez, una novela cervantina de fisonomías. Ambos: especialistas de tratar y volver a tratar (re-tratar), de investigar a través de la expresión el ser de hombres, cosas y paisajes, su intimidad, su yo.

Esa fue la modernidad: Escribir. Pintar = Existir. (Pensar = Existir. Descartes.)

Mirada oblicua a la vida cartesiana

Cervantes fue de la generación anterior a la de Descartes y Velázquez. Pero genialmente, la anticipó y aún la sobrepasó.

Sucede que las profundas corrientes históricas rebasan los obstáculos que se les pone. Así, el obstáculo barroco del XVII, queriendo desviar el racionalismo renacentista del XVI, no hizo sino canalizarlo por vías diferentes. Es la época, como se ha dicho más de una vez, hipócrita y doble. La corriente del Quijote, del Discurso del Método y de las Meninas, es la misma que empuja, en 1632, al

Diálogo de los principales sistemas del mundo, de Galileo. En ese mismo año se publicó el *Alegre y meditabundo*, de Milton. Antes de 1621 Burton hace la *Anatomía de la «melancolía»*. En 1640, Jansenio publica su *Augustinus* y Comenio su *Gran Didáctica*. Es la atmósfera que va a madurar en 1677 la *Ética*, de Spinoza. Y en 1690 el *Tratado del entendimiento humano*, de Locke. Y en 1701, el de Leibniz. Y en 1706, el de Berkeley. Con lo que Kant queda ya en germen, *La crítica de la razón pura*, 1788. Por su parte, el fluir del Quijote va a conducir en la novela, como una monada naufraga, a Robinson o el yo solitario ante el mundo, 1719.

A la generación española de Velázquez pertenecieron Quevedo, 1580. Calderón, 1600. Gracián, 1601. Y coetáneos de Velázquez son Ribera, 1591. Zurbarán, 1598. Alonso Cano, 1601. Poussin, 1593. Van Dyck, 1599.

* * *

Descartes había nacido en 1596 —cuarentay nueve años después que Cervantes y tres antes de Velázquez—, muriendo también antes que nuestro pintor, en 1650, a los cincuenta y cuatro años. Velázquez, a los sesenta y uno (1599-1660). Cervantes a los sesenta y nueve (1547-1616).

Descartes murió un 11 de febrero. Cervantes, un 23 de abril. Velázquez, un 6 de agosto.

Cervantes, Descartes, Velázquez, los tres se preciaron de ser hijosdalgos y nobles. (Los Cervantes descendían de los Reyes de León. Descartes, le gustaba llamarse «el señor de Perron». Velázquez, se creía enlazado a Eneas Silvio Piccolomini, lo que haría valer para lograr su caballerazgo de Santiago.)

La Compañía de Jesús fue la maestra en *La Flèche*, de Descartes. De refilón, en Sevilla, para Cervantes («los benditos Padres»). Sobre Velázquez aún más de pasada. Pero los tres soslayaron los temas mitológicos y religiosos. Descartes: la Duda, como método. Cervantes: la Ironía. Velázquez: la Impresión. Sin embargo, los tres peregrinaron a la Virgen de Loreto, al cruzar por Italia. Descartes fue soldado, como Cervantes, siguiendo a Mauricio de Nassau, en Breda, la ciudad que pintaría Velázquez en «Las Lanzas». Pero la soldadería cartesiana, muy fugaz. Prefirió el sosiego palatino, como Velázquez. Descartes, con la Reina Cristina de Suecia, en cuyo Palacio de Estocolmo murió. Velázquez, en el madrileño de Felipe IV.

Pero no son estos contactos de vida y fortuna los que decidieron la vinculación de El Quijote, Discurso del Método y Las Meninas. Sino algo más radical: una misma visión del mundo, que tendría prodigiosas consecuencias desde aquel ayer hasta este hoy.

De ese ayer a este hoy. Consecuencias

Del «Discurso del Método»: No ya la Filosofía idealista de Leibniz, de un Kant, de un Fichte, sino la actual, la existencial. Y en la Ciencia: del relativismo mecanicista y el estudio de la materia: al dominio de la energía nuclear.

Consecuencias del Quijote: no ya el desarrollo de la novelística posterior, desde Da Foë a Dickens, a Dowstoyewski y a Steinbeck, sino a la misma técnica del Cine con sus desdoblamientos, sobreimpresiones y planos espaciales.

Y como influjo de Las Meninas: no ya Goya y el impresionismo del XIX (Manet, Turner), sino el cubismo analítico de Braque, Kandinsky y Picasso. Y la búsqueda actual y angustiosa del llamado «informalismo». De eso que un Antonio Saura ha calificado de «detención del dinamismo en el éxtasis». O un Rafael Canogar: «fossilizar el instante». O un Millares: «transfigurar los materiales más heridos y destrozados». En Las Meninas está ya el sueño de la pintura de un Tapies, un Pollok, un Wols, un Burri, un Dubuffet: «construir el caos», «espiritualizar la materia», «hallar ritmo al cosmos», «comunidad con el vacío», «identificar vida y pensar», «luz sobre forma», «existencializar las ideas».

Final

Existencializar las ideas... Descartes: Idea = Existencia. Cervantes: Escribir = Existir. Velázquez: Pintar = Existencializar. Cogito, Scribo. Pingo: ergo sumus Descartes, Cervantes, Velázquez.

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO



LAS MENINAS.—Museo del Prado. Madrid



LAS MENINAS, por Pablo Picasso

Velázquez, las Meninas y Picasso

Ahora, cuando concluye la fase oficial, espectacular y solemne de las celebraciones velazqueñas, es cuando la otra fase íntima, cordial e interna, debe cuidarse en todos sus relieves y pormenores. Ahora, cuando quedaremos libres de toda esa demasía de conferencias y artículos a que obligaba, con urgencia y prisa, la conmemoración del centenario, nuestro Diego Velázquez ha de ser, y ya para lo sucesivo, el Diego Velázquez más firme y más seguro posible. Es decir, el Velázquez que precisa de poquísimas interpretaciones y que para ofrecérsenos en toda su virtualidad, entereza y dimensión total no requiere sino atención y contemplación. No diré que todo lo demás esté de sobra, ni mucho menos que haya sido perjudicial, pero sí es verdad que sobraría y perjudicaría al tratar de sustituir con juegos verbales y dialécticos de mayor o menor fortuna la comunión directa entre artista y espectador. Porque todo es clarísimo y diáfano en el pensamiento velazqueño deducible a través de sus obras, y por mil veces el comentario no es sino oscurecedor y enrarecedor de esa atmósfera limpia y segura que rodea a cualquier pintura del artista, emanando de cualquiera de sus pinceladas, prohibiendo, casi, la interpolación de una sentencia que nunca será tan esclarecedora como la obra misma. Y tan persuadido ando de ello que no deseo incurrir en el mismo pecado acabado de denunciar, por lo que prefiero no hablar de Velázquez sino indirectamente, refiriéndome, por el contrario, a alguna gran consecuencia velazqueña, la proporcionada por Pablo Picasso. Nadie se asombrará de que el más señalado eco de un sevillano lo haya provisto un malagueño, ya que los tres siglos de distancia cuentan

en nuestro caso mucho menos que los ciento cincuenta kilómetros de vuelo de pájaro entre la Manquita y la Giralda.

Pero debemos comenzar por distancias mayores para que nuestro discurso disfrute de algún cimiento. Pues si Velázquez anda tan cerca de nosotros, recordad la lejanía de ese quehacer y esa supuesta continuidad que en la espléndida exposición del Casón del Buen Retiro, en Madrid, quedaban configuradas dentro del dictado de velazqueñas. Si nos atenemos a lo agrupado en las dos últimas salas de tan memorable muestra, es fácil decidir que velazqueños en el más apurado sentido de la palabra no había sino dos pintores herederos de Don Diego, esto es, su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo y su servidor Juan de Pareja, ambos muy afines en lo superficial y en lo externo a modos del maestro, pero claro está que careciendo de sus más íntimos móviles. Es posible que, algún día, criaturas de labor hoy tan imprecisa como Francisco de Burgos y Mantilla, reputado desde antiguo como ilustre velazqueño, sean acreedores a atribuciones de cuadros en ningún modo desdeñables, de esos que, externamente tan próximos al pintor sevillano, no podrían ser adjudicados con justicia ni al propio Mazo. El hecho es que el velazquismo fue un hecho plástico muy reducido en tiempo y en espacio, y, por supuesto, nunca llegado como imposición de estilo a los principales maestros posteriores, a Juan Carreño de Miranda o a Claudio Coello. Ambos, y concretamente el último, el delicado y personalísimo Claudio, eran suficientemente distinguidos por sí mismos para tratar de acercarse a lo que sabían inasequible. E inasequible fue la manera velazqueña en los únicos cuarenta años —1660 a 1700— que teóricamente pudo haber contado en su haber. Desde 1700, la adopción de modales franceses en nuestra pintura acababa de convertir a Velázquez en un clásico tan lejano e inactual como El Greco o Dürero. Mucho más lejano que Rafael, ya en momentos vigentes de la Academia de San Fernando, porque el desenfado conceptivo de Velázquez, nada perseguidor de bellezas puras, tenía que parecer extrañamente abrupto a la estética de dicha Academia.

Y, sin embargo, uno de los hombres de esa casa, Francisco de Goya, resulta ser, vocacionalmente, instintivamente, el primer velazqueño dado después de Juan Bautista Martínez del Mazo. Se encara con Velázquez y, en apariencia, lo copia. Tan sólo en apariencia, porque hombre de la desbordante personalidad de Goya no puede copiar sino autorretratándose. Sus versiones al aguafuerte de los enanos y bufones, del Esopo y del Menipo, de Felipe IV y del Conde Duque de Olivares, si se cotejan con los originales de Velázquez, tienen algo de un humor casi grotesco, abundante en latencias de capricho y disparate, y tanto de interpretación propia que sólo mediante esta dosis goyesca se libran de incidir en caricaturas, bien es verdad que en sublimes caricaturas. Pero, por lo menos, al no haberse prohibido Goya una actitud de respeto religioso ante Velázquez, al tratar de rehacerlo conforme sus medios de expresión personal y su más ancha libertad expositiva, actúa según un criterio novísimo de puesta al día de una genialidad inasequible. Inasequible, intrasmisible, inamovible, continúa siendo Velázquez ante Goya. Pero sí es traducible, lo que nadie hubiera pensado lo era antes de esta travesura goyesca, y traducible en versiones de absoluta originalidad. He aquí una de las muchísimas bondades provistas por Velázquez, la de que, siempre que se intente su copia, el resultado será una obra original y diferente del modelo propuesto. No caben otras posibilidades, y esto lo saben al dedillo los habilísimos copistas del Museo del Prado, harto conscientes de la dificultad de reproducir las largas y a veces larguísimas pinceladas del ilustre sevillano. Pero después de Goya, el re-creador de los bufones y de Felipe IV, el traductor libérrimo de los modales velazqueños, el primer osado que dentro del círculo de la Academia cometía el pecado de interesarse más por Velázquez que por Rafael, el siglo XIX conoció tres —por lo menos tres— modales de efecto velazqueño. Uno, el de los presuntuosos que creyeron poder adueñarse de la magia de Don Diego, y que, por supuesto, no llegaron de lejos ni al mismo Mazo. Otro, el de los más selectos impresionistas que vinieron a España para prosternarse ante Goya, pero que se volvieron con la atención plena de Velázquez y la convicción, no poco dolorosa, de su inaccesibilidad. Y hasta un tercero, sin duda el más interesante, representado por Eugenio Lucas. En efecto, si del primer grupo no se dieron nombres por piedad y del segundo se omitieron por sabidos, era de justicia hoy, antes de concluir la celebración del centenario, saludar la grata personalidad de Eugenio Lucas y Padilla, ilustre precedente de Picasso en el arbitrio de rehacer *Las Meninas* según su propio sentir. No una, sino muchas veces, aproximándose o alejándose de Velázquez con toda la arbitrariedad posible, haciendo otro tanto con *El bobo de Coria* y con los retratos de cazadores, y resultando ser tanto más velazqueño cuanto más personal. Es sencillamente disparatado el hecho de que algunas de estas versiones por Lucas fueran, al tiempo casi de su elaboración decimonónica, aceptadas por ingenuos sectores de la crítica como obras del propio Velázquez. Si alguna explicación cupiera del tan considerable despiste, no puede ser sino la de que un cuadro realizado con atención



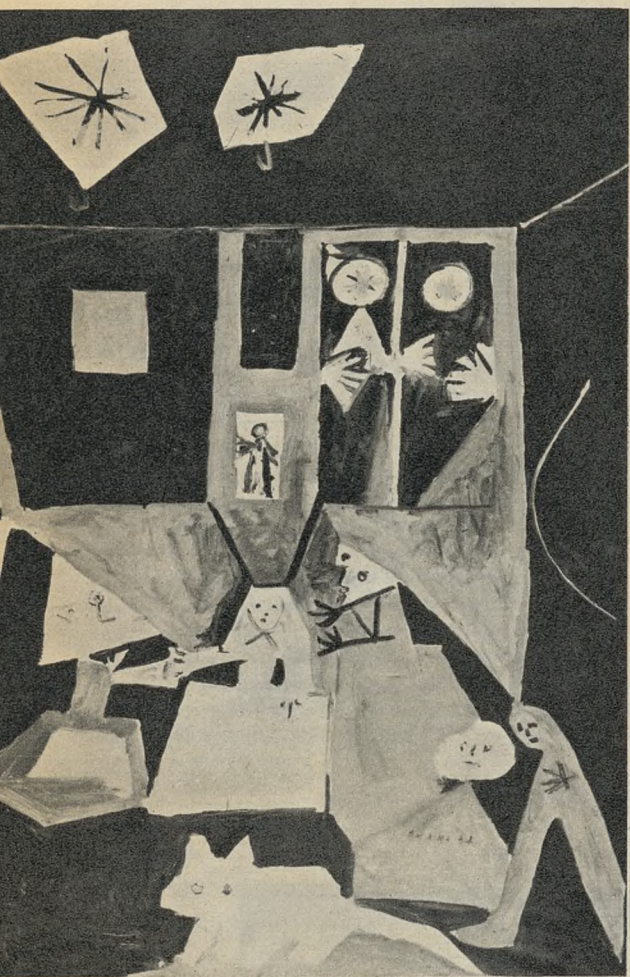
al contenido —esto es, a lo accesible— siempre será más virtualmente velazqueño que el que procura esta condición por pura mecánica manual, la inaccesible. Lucas, en realidad, era un impresionista *sui generis*, fogoso y arrebatado, mucho más romántico en su tumultuosa formación de lo que pudiera ser un Manet, es decir, el profundo y silencioso admirador de Velázquez que fue Manet. El cual, tradicional en el fondo, según ha sido largamente manifestado, jamás se hubiera atrevido a metamorfosear *Las Meninas*. Para hacerlo, era necesario un temperamento romántico, o si queréis, barroco, cual el de Eugenio Lucas.

Si Lucas se atrevió a ello con los medios limitados por su paleta, su destreza no pequeña y su imaginación, la disección, la vivisección del insigne lienzo quedaría reservada a otro pintor harto más barroco, pero, sobre todo, hartísimamente más genial, el que ha convertido en maravilla cada una de sus tan plurales aventuras y osadías. Sólo él, sólo Pablo Picasso, andaluz, mediterráneo y barroco, nada más que Pablo Picasso, usuario de modales drásticos y en apariencia demo-

níacos para lograr bondades angélicas, únicamente Pablo Picasso, de dimensiones fuera de norma, como las de Velázquez, podía interpretar a éste y hasta, en algún momento de la interpretación, superarlo. Que nadie se escandalice de la afirmación, tendente a recalcar que si Velázquez era un hombre, todo lo prodigioso que el destino haya decretado, pero no un dios, es superable, como, sin duda, lo es en principio Picasso. Mas por lo mismo que deseamos a Velázquez hombre, hombre maravilloso y falible, artista extraordinario y a ratos imperfecto, pintor mágico y nunca exento de los recetarios de toda magia, ha sido consolador este alarde de otro español de su talla, parecidamente maravilloso y falible, similarmente extraordinario e imperfecto, paralelamente mágico, en su ocurrencia de reelaborar, luego de Goya y Lucas, las criaturas velazqueñas. De nuevo, la constante ya observada de que para acercarse a Velázquez no se puede prescindir del ser propio, y cada vez más ahincadamente, más que lo que continuaran siendo Lucas o Goya. Es verdad que, mientras tanto, una ambición remodeladora, a la vez desmedida



y contrita —el «rehacer a Poussin según la Naturaleza», de Cézanne— había planeado por muchos talleres de pintura. ¿Tan sólo según la Naturaleza y no según mi naturaleza, según mi parte alícuota de potencialidad creadora?, debió preguntarse Picasso, si es que alguna vez se ha interrogado acerca de sus móviles más íntimos y ordenadores de labor. Y la respuesta fue la ya normal en su pronta y vivaz dialéctica. Rehizo a Poussin, precisamente a Poussin, para celebrar la liberación de París. Y rehizo al Greco, y rehizo a Delacroix, no según la Naturaleza, que jamás puede ser una ni la misma ante dos pintores que la observan con mediana fidelidad al temperamento propio. Los rehizo de acuerdo consigo mismo, y, aún más parcialmente, al consigo mismo de una hora, de una inspiración, de una emoción pasajera. Porque hay tantas naturalezas como conciencias, y en cada conciencia creadora, muchos más millares de naturalezas, pendiendo de infinitos estados de ánimo, de ilimitados acuerdos o desacuerdos con una calidad prototípica y modelica rara vez inmutable. A esta pluralidad de meta había llegado la pretensión, demasidamente limitada en fórmula de Cézanne. De la Naturaleza con mayúscula a la muchedumbre de naturalezas latentes en Picasso. Cortemos las posibilidades de glosa con una sentencia tajante, la de que un hombre de Aix-en Provence siempre será un cartesiano en parangón con las infinitas libertades de criterio de un malagueño.



Ahora bien, el malagueño tampoco se permitió la máxima libertad de disecar *Las Meninas* sino después de haber triunfado en otras disecciones, las de Poussin y Delacroix. Con ellas se había «soltado la mano», como se la soltó Velázquez retratando a Juan de Pareja antes de enfrentarse con Inocencio X. Y recalcaremos que este ejercicio previo de soltarse la mano se operó, nada casualmente, entre dos barrocos, Poussin y Delacroix, condición muy necesaria para investigar el quehacer velazqueño, en lo intrínseco muy escasamente barroco, pero no hay duda alguna de que situado cronológicamente en el propio cogollo de ese signo estético, en la flor y la madurez del siglo barroco. Por cierto que no necesitaba Pablo Picasso ninguna dedicación a Poussin ni a Delacroix para quedar caracterizado en algunas de sus evidencias más indiscutibles, las de pintor barroco. Porque todas las ascendencias que le han sido propinadas con mayor o menor gratitud nunca falta de razón —las ascendencias mediterráneas, las italianas, las germánicas, las musulmanas, etc.— hubieran hallado mejor éxito de haberse encabezado con el barroquismo, a veces desenfundado, de Pablo. Es posible que alguien se sorprenda de este dictamen aplicado al inventor de fórmula en principio tan sintética cual fuera el Cubismo, pero en tal caso será necesario dogmatizar que esa modalidad fue la natural consecuencia de cuadro tan barroco como *Les Femmes d'Alger*, que, aun dentro de la vida heroica del Cubismo, Picasso siempre fue el más barroco y complicado de

sus cultivadores; y que, en fin de cuentas, toda la posterior obra de Pablo, con realizaciones tan barrocas como el *Guerinica* —prácticamente, una pintura sexcentista en sus modos compositivos— ha descubierto, si no toda su insondable personalidad, sí, por lo menos, alguna de sus constantes más exactas. No se compendian aquí todos los argumentos que, unidos, pudieran darnos toda la fisonomía barroca de Picasso; son tantos y tan vigorosos cual para formar un razonable volumen, pero démoslo por hecho o por entendido en este momento, ya que el propósito no es otro que el de situar la hora y la preparación necesarias para tratar de disecar *Las Meninas*.

Son esa hora y esa preparación las precisas, las que la magnitud del hecho exigía. Ni antes ni después. Cuando Pablo Picasso tiene setenta y cinco años de gracia, de línea y de color sobre las espaldas. Cuando es trescientos quince años más viejo que Velázquez. Y mucho más marrullero, ahito de gramática parda y de pardos saberes. Sin embargo, mentalmente, procura despojarse de esos saberes malagueños y universales, descalzarse las babuchas, los guantes y la corona de oro de gran mago de la pintura novecentista, y acercarse a Velázquez como un discípulo más, como Juan Bautista del Mazo o como Juan de Pareja, en la más reverencial de las actitudes. Según era legítimo en tal actitud, comienza por ser tan poco barroco como Velázquez, sospecho que reprimiéndose, moderando su verdadero deseo de desarticular el ambiente y hacer volar en él unas criaturas que se le antojan quietas y extáticas. Surgirá en seguida la gran versión de 17 de agosto de 1957, en que parece como si el obrador de Velázquez viniera estrecho y angosto a sus protagonistas. Por angosto, ha sido necesario dramatizar y enaltecer las ventanas de la derecha, así como recalcar la puerta abierta del fondo en que aparece el aposentador de Palacio. Es aquí donde Picasso nos ha declarado toda su mejor comprensión de los medios compositivos barrocos, porque en el cuadro del Museo del Prado, la máxima clave barroca de la composición en profundidad reside en esta posibilidad de escape y fuga, acaso demasiado frontal y continuadora de nuestra mirada, acaso más renacentista que barroca. Creo que Picasso hubiera preferido una salida más complicada, por un lado, por un recoveco, por el mismísimo techo. Pero dijimos que se acercaba a Velázquez con actitud reverencial. No creará otra salida que la discurrida por Don Diego, antes bien la cuidará, la llenará de luz, hará más contrastado al aposentador, y nunca prescindirá, en las sucesivas versiones, de esta clave barroca.

Si algún esfuerzo ha costado alguna tarea a Picasso, asegurad que ha sido éste de glosar unas criaturas dadas en un escenario dado. En un escenario tan reducido y tan continente de humanidad cual éste, el aposento del Alcázar de los Austrias, en un tiempo en que los antecesores de Pablo Picasso serían soldados en Flandes o ermitaños en alguna de nuestras tebaidas. Pero el sacrificio está hecho, y las meninas, la infantita, los bufones, el perro, los palatinos y el pintor seguirán residiendo allí. Se advierte que les cuesta trabajo hacerlo, una vez que Picasso les ha comunicado sus setenta y cinco años de vigencia explosiva, de torsión y reversión, de incompatibilidad con cualquier limitación de espacio. Y, en esta pugna, el espectador tiene derecho a preguntarse hacia quién guardan mayor fidelidad los personajes de *Las Meninas*, si hacia Velázquez o hacia Picasso.

Pues bien, la obediencia y la fidelidad son bivalentes, como ya lo habían sido en el caso de Goya y en el de Lucas. Que todas estas criaturas resulten hermanas del *Hombre del Cabrito* o de los figurantes de *La Guerra y la Paz* no es circunstancia opuesta a la de un velazquismo tan absoluto y tan profundo, tan acendrado, que empieza por sorprender, y de allí a poco está ya conmoviendo, trazando sentencias, haciendo preguntas y respondiéndolas acerca de esa ligazón amarga, y recia, y dura, y tierna, que nos une a todos los españoles de todos los siglos, de todos los tiempos. Ligazón, o, si lo prefirierais, dado que los españoles somos muy milagrosos, todo un milagro. Al cabo de veintitantos años de no haber contemplado *Las Meninas*, con sólo alguna mala lámina reproduciendo el cuadro, o acaso sin ella, valiéndose nada más que de lo más infalible y misterioso de su memoria, de la memoria que no reside en la cabeza, sino en el corazón —o en el hígado, lo que aún es más moro y más meridional—, Picasso ha rehecho toda la geometría sentimental de sus compatriotas del siglo XVII, y toda una constelación de nombres ha reclamado un orden. El orden Madrid-Palacio-Diego-Agustina-Margarita-Isabel-Maribárbola-Nicolasito-Marcela-Felipe-Mariana-Nieto-Museo del Prado, que es tan castizo como el orden Pablo-Diego-José-Francisco de Paula-Nepomuceno-Crispiniano de la Santísima Trinidad, de la nómina de Picasso. Resulta, al cabo de sabernos toda la historia de la aventura pictórica novecentista, que los términos de otro orden, los que barajan el *Bateau-Lavoir*, el verano de Dinard, la amistad con Braque y el tira y afloja con Matisse eran mucho menos virtuales, hartos más accesorios en el balance total de este español tremendo e insoportable. Es muy difícil conocer al Picasso más total y más entero.

Quien sí conoce es él. Quien se aferra al suelo de España y a una historia no narrada de España para saberse de memoria a los españoles de no importa qué siglo, es él, Pablo Picasso. Nadie sabía que fuera amigo, desde hace tres siglos, de Velázquez y de sus personajes, pero no hay más remedio que creerlo. No de otro modo se puede lograr esa intimidad con la Infanta Margarita, la que en la cercanía de Picasso es más infantita y más Margaritilla que en Velázquez. No se trata únicamente del consecuente amor que Picasso siente por todos los niños, sino de todo un sorprendente volver a la vida de esta niña, de ésta precisamente, extraída de su tristísimo destino de emperatriz en Viena para ser restituida al mundo jubiloso de la infancia sin otro imperio que el mundito de los juegos y los sueños propios. Esta restitución le estaba prohibida a Velázquez, por desdicha, pero no a Picasso, que tiene la fortuna de no ser pintor de Corte. También, por no serlo, ha podido dedicarse, con toda su capacidad de amor —en todos los sentidos de la palabra— a galantear la femineidad moza de doña Agustina y doña Isabel, las meninas propiamente dichas, y, de nuevo, borrando tristeza y servidumbre palaciega. La mayor libertad en las interpretaciones picassianas del gran lienzo de Velázquez no reside en la ruptura ni en la explosión de líneas, ni en la remodelación de rostros, actitudes o conformación dentro del escenario; lo que haya de libertad en este homenaje es la devolución a la vida de unos personajes que el pintor sevillano tuvo que retratar tal como estaban. Y estaban muertos, y Velázquez lo sabía. Y no podía poner remedio. Acaso no había en todo el insigne cuadro sino dos criaturas vivientes: él, Diego Velázquez, y el bufoncillo Nicolasito. Por eso, Picasso ha seguido, respecto de estas dos figuras, una tónica interpretativa muy diferente. Las más de las veces, ha prescindido de Velázquez, y, en cuanto a Nicolasito, le ha dejado en libertad de hacer cuanto quisiera, hasta de tocar el piano. Y otro ser vivo, el perro, se metamorfosea en lobo, en gato, en animalucho de difícil especie, pero siempre, en todo caso, con absoluta entidad vital.

Ha bastado este rapidísimo análisis y este viaje fugaz por un homenaje para deducir que lo realizado por Picasso no ha consistido en rehacer a Velázquez según la naturaleza, sino según esa imponente ansia de vivir y de gozar con que Pablo desmiente, sobre todo desde 1945, la languidez, el hambre, la tristeza y el ayuno marcados a sus personajes de los años azules. Bien vemos ahora que el programa de rehacer a Poussin o a Velázquez de acuerdo con la naturaleza era demasiado vago, y que la refacción tendría que acordarse con una de las mil naturalezas o estados de ánimo del refundidor. Si Picasso se hubiera atrevido a esta labor en sus años azules, las meninas tendrían expresión hambrienta. Al hacerlo en 1957, la placidez de los personajes inmovilizados en una tela desde hacía tres siglos se ha hecho vivaz y juguetona.

Y, en definitiva, no ha habido refacción ni modelación, sino colaboración. No osaré discriminar hasta qué extremo un Poissin o un Delacroix resucitados aprobarían las versiones de sus cuadros por Picasso, pero sí estoy seguro de que Diego Velázquez —al que no es necesario resucitar, porque ha estado todo un año, el 1960, junto a nosotros— aprueba y agradece tan intenso esfuerzo de compenetración y colaboración. Si Rafael, con toda evidencia, ha de estar agradecido al caballero Mengs, ¿cómo no había de estarlo Velázquez a su colega Picasso? ¿Cómo no habían de abrazarse si ambos son cómplices en una asombrosa aventura rebozante de trastueques y de mutuas infidelidades a siglos respectivos?

Oigo las voces de los que, con toda pertinencia, me interrogan acerca de los perfiles de tal aventura, de tales trastueques y de tal embrollo. Son sencillos y obvios, como corolario de toda la argumentación anterior. Pues de ella, y de la contemplación de unas y otras meninas se deduce que Pablo Picasso, barroco nato y vehemencial, tenía su sitio en el siglo XVII, mientras que Velázquez, al que se han buscado las vueltas con tan poco tino durante tantísimo tiempo, es el más perfecto pintor novecentista posible. Y uno y otro, por equivocados que hayan tenido los días en que el destino les mandó vivir, perfectamente intercambiables, totalmente complementarios. Si el destino hubiera actuado con una pizca de sensatez y de lógica, lo normal habría sido ver a Rubens aleccionando a Picasso, y a Velázquez siendo el amigo de Braque. Pero si el curso de la historia se ha equivocado, nosotros, en cuanto tengamos un algo de fervor para con el pasado y el presente en lo que tengan de unión y no de solución, debemos rectificar las equivocaciones, poniendo cada hecho en el lugar correspondiente. Y, al hacerlo, es gratis considerar que ese gesto, o esa sonrisa, o esa actitud de Margarita o de doña Agustina en las versiones picassianas, ya las tenía mentalmente anotadas Velázquez, pero sin derecho a trazarlas. Porque, aunque era un pintor del siglo XX —o acaso del siglo XXIII—, vivía, por error del destino, en el siglo XVII. En la Casa del Tesoro, junto al Palacio Real de Madrid.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

VELAZQUEZ

CONTRA

CEZANNE

Pocos acontecimientos jubilares habrán tenido, como el presente centenario de Velázquez, tal poder de suscitar analogías y comparaciones entre un pasado y nuestro presente. De pronto, como ocurre después de esos cálculos referidos a los largos circuitos astrales, se nos ha anunciado no su presencia, sino su cercanía (porque, según el curioso código de las conmemoraciones, trescientos años acercan más que doscientos noventa y nueve). Y así como la cola del cometa Halley, saludando desde no sé cuantos años luz a nuestro mundo, es capaz de desencadenar una inmensa marea de actos de contrición y de reflexiones sobre el origen y destino de los humanos, así también esa paradójica proximidad que es la consumación de una cifra redonda de alejamiento, ha provocado en el arte de nuestros días, al menos en el de este país, una especie de desasosegada pregunta sobre su destino y origen. Desasosiego mucho más aparente que real, puesto que en cada interrogante se esconde un subterfugio que asegura de antemano la absolución. Quisiéramos algo así como pedirle a Velázquez que se convirtiera en árbitro de la pureza de nuestra actualidad: «Ahora que Velázquez pasa por aquí —parece decirse nuestro artista—



vamos a pedirle que nos examine y, tras el examen, que nos conceda la carta de identidad de fieles a nuestro tiempo.» La cuestión se plantea a la manera de una hipótesis muy simple: «Si Velázquez estuviese aquí y ahora, pintaría como nosotros.» Hipótesis absurda, porque no hay posibilidad de una correcta hipótesis si no es dentro del dominio de las cosas posibles, y todos los azares del mundo no pueden posibilitar una nueva presencia de Velázquez.

Todo eso, sin embargo, no conduce al planteamiento de la cuestión que aquí se pretende. Ella debe comenzar con una pregunta: ¿Es Velázquez el pintor del pasado que tiene mayor posibilidad de provocar un auto-análisis de conjunto en el arte contemporáneo? Mi respuesta es afirmativa. Y advierto, aunque sea obvio, que cuando me refiero a Velázquez, me atengo al pintor ya realizado de «Las Meninas» y no al Velázquez proyecto de sí mismo que hay en la mayor parte de los cuadros de la exposición conmemorativa. Sí, yo creo que Velázquez es el único pintor que podía provocar ese redoble de conciencia en el arte contemporáneo. Ni Goya, ni El Greco, ni Rembrandt, ni siquiera Paolo Ucello, si alguno de cuyos centenarios fuese el que hoy celebramos, hubiese tenido ese poder

catalizador. Por algo muy simple: porque ellos están más cerca. Goya, El Greco, Rembrandt, nos hablarían desde un punto en el que podríamos establecer con ellos una identificación: desde una temperatura emocional, desde un arte de la existencia; Paolo Ucello, tanto como Piero, tanto como Poussin, nos hablarían desde ciertas doctrinas de la mensura que también podríamos asimilar a la cercanía de nuestro presente. Velázquez no; Velázquez es lo que no somos. Por eso, porque su juicio no puede estar de ninguna manera comprometido, porque no hay posibilidad de identificación, porque no puede ser juez y parte; el arte contemporáneo lo declara juez en la ocasión de su centenario. Debo aclarar: No se trata de que las soluciones dadas por cualquiera de las formas de la expresividad contemporánea no sean distintas de las del Greco, Rembrandt o Goya; no quiero decir tampoco que el arte racional de nuestros días identifique su solución con la de un Piero, un Ucello, un Poussin. Se trata de que, con respecto a Velázquez, no es sólo distinta la solución sino que es distinto el problema desde su misma base de planteamiento. En estos pintores reconocemos algo de lo que somos nosotros mismos o algo de lo que va con nosotros; en Velázquez

nos limitamos a reconocer la validez de una pintura. Porque, es evidente, su extrañamiento no impide que establezcamos un conocimiento; la prueba es que estamos aquí celebrando su centenario. Ya indagaremos esa paradoja que le es específica; por el momento, interesa ver los síntomas.

Hay un conocimiento de Velázquez desde la más extrema modernidad. ¿Y cómo podría concebirse hoy otro conocimiento válido de Velázquez? Desde él, me atrevo a decir que no entiende a Velázquez sino aquel que previamente lo ha recusado hasta lo insensato. Me atengo a experiencias personales y a su contrastación con otras experiencias paralelas. Ellas ocurren, es cierto, en un mundo en el que el Museo del Prado ejerce una secreta presión didáctica sobre todos nuestros pronunciamientos en ese orden. Que se me permita, pues, la evocación extemporánea de un contacto juvenil con la pintura que tengo la pretensión de considerar típico. Nuestro primer contacto con el mundo de la pintura trae aparejado un deslumbramiento por Velázquez. Más tarde, esa devoción comienza a compararse al contacto con otros mundos, el de Goya y El Greco, por ejemplo. Pero obsérvese que el reparto de aquellas apetencias que el maestro monopolizaba, no se realiza sin el nacimiento de una cierta



hostilidad hacia el antiguo ídolo. El caso es que cuando, al fin, trasparamos los umbrales cognoscitivos de las formas contemporáneas, esa hostilidad se convierte en rencor manifiesto. Transcurre después toda nuestra andadura por el arte contemporáneo y, al cabo de ella, se opera nuestro redescubrimiento de Velázquez. Esa es la última fase del proceso. Se nos presenta entonces el maestro con una faz que le desconocíamos y, desde ella, rechazamos nuestro anterior deslumbramiento. Quiero darle todo el énfasis posible a esta observación final: Ese restablecimiento de relaciones cordiales con la obra de Velázquez se realiza paralelamente a una reparación del respeto histórico o tal vez a un entendimiento del arte contemporáneo como historia. Goya y El Greco nunca exigen eso. Uno puede amarlos sin dejar de estar sumidos en esa peculiar iconoclastia en que consiste nuestro bautismo de modernidad.

He ahí una extraña cualidad: Velázquez y la historia tienen establecido un pacto de secreta alianza. De pronto, nos damos cuenta de que existe una urdimbre de complicidades mutuas, según la cual no puede declararse la guerra al pasado histórico —es decir, no se puede uno convertir en beato de lo nuevo— sin hacer también a Velázquez objeto de nuestra beligerancia. E inversamente, uno

no puede restablecer un respeto histórico —algo que, dicho sea de paso, consiste en saber que la verdadera historia no es sólo pasado— sin reintegrarle a Velázquez su importancia. ¿Por qué? Porque Velázquez es uno de esos hombres que asumen realizar en el seno de su propia obra un mandato histórico. La definición necesita complementarse, pues ¿qué obra de arte no es también el producto de un condicionamiento histórico? Pero hay artistas por quienes la historia transita y hay otros en quienes la historia se realiza. Uno de ellos es Velázquez. Lo que se realiza en Rembrandt, lo que se realiza en Goya y en el Ucello, son cosas distintas entre sí, pero fundamentalmente distintas de lo que se realiza en Velázquez. No hay que extraer de todo ello el menor síntoma de una jerarquía; se trata simplemente de una diferencia.

Ahora bien, aquello que se realiza en Velázquez está en violenta oposición con todo lo que transita el arte contemporáneo a partir de Cezanne. «Las Meninas» son la materialización plástica de un sentimiento occidental del espacio aéreo que el arte contemporáneo, para bien o para mal, tiene absolutamente trascendido. Desde Cezanne, toda la pintura que cuenta históricamente es una negativa a vivir en la espacialidad aérea porque es una afirmación de la validez planimétrica del espacio.

Es cierto que la pintura de Rembrandt y la de Goya viven en el mismo ámbito aéreo que la de Velázquez, pero con la diferencia de que, para aquéllos, tal espacialidad era como un *a priori*, mientras que para Velázquez constituía la sustancia misma del problema. Por otra parte, si, por ejemplo, toda la pintura contemporánea estuviese de acuerdo con el mandato de un plasticismo racional, a la manera de Mondrian, la expresividad de Rembrandt y de Goya estaría tan en contradicción con ella como la pintura de Velázquez. Pero en el arte contemporáneo actúa tanto la racionalidad de un Mondrian como la expresividad de un Picasso, por donde algo hay de Goya y Rembrandt que en nuestros días es actuante. Análogamente, si el arte contemporáneo se caracterizase de manera exclusiva por el expresionismo abstracto de nuestros días, la pintura de la diagramación de un plano plástico de Paolo Ucello estaría en nuestros antípodas. Pero acontece también que, junto a ese expresivismo irracional, vive y actúa en nuestro arte un espíritu mensurable. Sólo Velázquez vive en la más insondable lejanía. Su pintura nunca nos tiende la mano desde un gesto emocional que pudiera asimilarse con cualquier tipo de expresividad hoy vigente. Pero, cuidado, que la racionalidad, el espíritu geométrico que todo ello supone, tampoco nos es asimilable, puesto que nos está diciendo permanentemente la lección de una penetrabilidad absoluta del plano plástico, mientras que toda la zona analítica de nuestra actual pintura lo que hace justamente es luchar contra los imponderables que interfieren la consecución del plano radical. Ahora bien, si yo afirmo que de la situación insólita de Velázquez con respecto al arte contemporáneo no puede deducirse ninguna jerarquía a su favor, no lo hago por ningún prurito de imparcialidad. Se trata, como siempre, de un problema de situación histórica. Si en vez de nosotros lo estuviesen juzgando los hombres de 1870, qué duda cabe que él sería el más afín a su modernidad.

Yo he dicho: «Las Meninas son la materialización plástica del sentimiento occidental del espacio aéreo que el arte contemporáneo, para bien o para mal, tiene absolutamente trascendido.» Afirmación que necesita justificarse, no porque el posible interlocutor pueda tener la intención de rebatirla, sino porque, tal vez con todo derecho, pueda sentirse tentado a discutirle ese carácter único que la frase, así pronunciada, parece concederle. En efecto, ese posible interlocutor tiene derecho a argüir que la definición aérea no es específica de Velázquez, sino que, con el problema del desentrañamiento humanista, constituye el núcleo mismo en torno al cual se configura todo el Renacimiento. Sin ir más lejos, el propio Ucello, tantas veces citado aquí a guisa de incidental ejemplo, elaboró, juntamente con Donatello y con Brunelleschi, toda una teoría de la distribución espacial cuyo destino era también aéreo, por más que su desarrollo fáctico fuese planimétrico. Ni podría ignorarse la indagación perspectiva de un Mantegna, ni las definiciones proporcionales de un Piero ni, en fin, toda la percepción cromática y luminista de los grandes venecianos, tan directamente encaminadas a un destino aéreo.

Desde que la pintura occidental descubre el carácter volumétrico de las cosas representadas y representables, para oponerlo a la rígida volumetría de los románicos y los bizantinos, el problema de la espacialidad aérea quedó planteado porque los volúmenes necesitaban un ámbito donde desenvolverse. Desde el Cimabue, la investigación espacial aérea tiene líneas maestras bastante discernibles: la línea perspectiva de los florentinos y sus aledaños, la línea cromática y luminista de los venecianos, la línea del peso gravitatorio de todos. Pero se necesitaba una síntesis. Se necesitaba, además, que quien realizase esa síntesis no se detuviese en las derivaciones del camino real propuesto. Eso fue lo que realizó Velázquez. Es cierto que todos los florentinos, y en rigor todos los renacentistas, tuvieron el sentido de las líneas de fuga de las lejanías

y del énfasis de las cosas cercanas, pero no quisieron sobrepasar, en ese orden, un teorema de las distancias. Es cierto que la luz y el cromatismo fueron ordenados con un sentido plástico por los venecianos, pero no lograron superar una situación sensitiva y panteísta. Sin todos esos precedentes, Velázquez no hubiera sido posible, pero fue Velázquez quien hizo de todo ello un organismo. Y no se detuvo en los aledaños del camino real que su pintura se había propuesto. No se detuvo, por ejemplo, en los aledaños de la psicología. Es mucho más profunda la carga psicológica de los retratos de Holbein y de Memling. Es que Holbein y Memling se habían propuesto como camino, de acuerdo con su tiempo humanista, el descubrimiento del hombre. Y todo el ámbito de inmersión de sus personajes, toda la minucia de sus objetos cotidianos, son como agudísimos soportes de una densidad caracterológica. Si a este ámbito convenimos en llamarlo espacio, Holbein y Memling, tanto como Durero, tanto como Antonello da Messina y el propio Leonardo, podrían decirle a Velázquez: «Ahí está el hombre, sujeto del espacio.» Tras lo cual, y desde «Las Meninas», Velázquez podría responder: «Ahí están mis hombres, objetos del espacio.»

el humanismo ha existido y que parece preparar el desarrollo de una vida en la existencia.

Velázquez es así; de una parte, el punto crucial entre la espacialidad problematizada y la espacialidad solucionada; de otra, el punto crucial entre el humanismo objetivo y la humanidad, esto es, el humanismo comprometido con la existencia de quien lo testifica. Al decir esto afirmo ya, prácticamente, que Velázquez es el nombre de una convención. ¿Qué nos importaría que un día cualquiera unos investigadores diligentes, semejantes a los que hurgan en el cadáver de Shakespeare, decidieran que el hombre que hizo posible «Las Meninas» no fue Velázquez? De tal manera es una convención que él mismo, con toda su parca biografía, se ausenta de su propia obra. Velázquez es en la historia el punto crucial de una serie de coordenadas; es un instante en el que la historia se realiza. Sobre todo, eso: un instante. Porque hasta es posible que toda la obra que conduce a «Las Meninas» se la podamos conceder a su taciturna biografía, pero «Las Meninas» es precisamente el punto crucial de esa coordenada; el momento en que el espacio aéreo deja de ser problema y se convierte en solución; la hora en que el humanismo deja de ser



En el retrato de Erasmo, por Holbein, el pensamiento de un hombre densifica todo su entorno. El Greco, Rembrandt, Goya, poseen como una genialidad adicional a la que ya le es necesaria para ser testigos de su tiempo, de su situación y de los hombres de su entorno; una genialidad que se rebela a ser maniatada por la objetividad. Gracias a Holbein y a Memling se nos manifiesta la intensidad de unas existencias de las que fueron testigos. El Greco, Rembrandt y Goya, además de unas existencias, no pueden evitar el testimonio de su propio existir. Pero, en arte, todo lo que no es testimonio existencial, es decir, *todo lo que no es expresión*, es dimensión. En «Las Meninas» —y que se me excuse de citar otro ejemplo— los personajes también existen en su individualidad, pero allí viven, además de su individualidad, su condición de puntos de referencia en un sistema de distancias perfectamente discernible. El protagonismo en el Velázquez consumado ha sido distribuido, pues, entre el hombre que en su obra se desenvuelve y el espacio que lo envuelve. Por supuesto, subsiste en ella una prodigiosa captación de la persona, pero ya no es la suya la obra de un humanista ni pretende ser la de un existencialista, sino que es la obra de un tiempo para el que

definición del hombre y se convierte en compromiso con los hombres. «Las Meninas» trascienden a Velázquez; son la historia que se realiza.

Llegado a este punto, no tengo otro recurso que simplificar deliberadamente el problema si quiero sintetizar su solución. He descrito a la obra de Velázquez —así lo espero— tanto como su existencia cuanto como dimensión, es decir, tanto como un problema de filosofía de la historia cuanto como un problema técnico de la historia del arte. Me sitúo en esta última cualidad de su obra: la dimensionalidad de Velázquez se desarrolla en el espacio aéreo.

Yo he dicho aquí que, tras «Las Meninas», todas las indagaciones espaciales dejan de ser problema para convertirse en solución. Y en efecto, toda la pintura que le sucedió, toda la que media entre él y el impresionismo, cuando de verdad quiso eludir el academismo que suponía elaborar un arte de problemas en vez de descansar en un arte de soluciones, o ignoró, como Vermeer, las soluciones de Velázquez, o recreó su problema, como Chardin, o lo alió al de la expresividad dramática, como Goya.

Pero, en general, como todos sabemos, la pintura post-velazqueña fue convencionalizando cada vez más las soluciones dadas hasta que

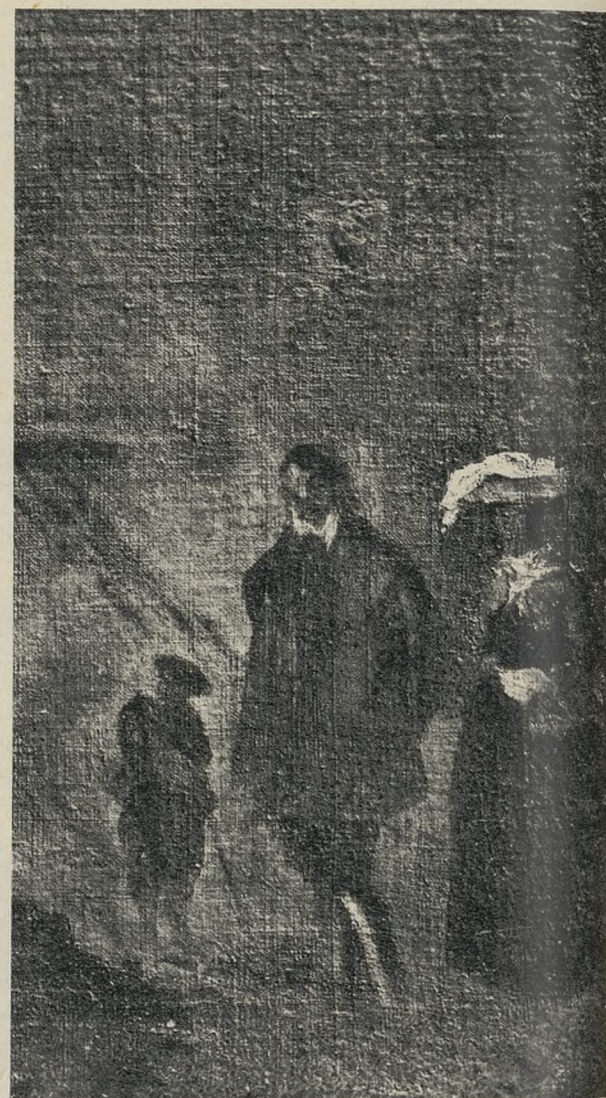
se convirtieron en meras fórmulas de repetición. Justamente por eso, en el despertar de la modernidad tal y como hoy la entendemos referida al arte, surgió el impresionismo. Insisto en que el impresionismo tiene una doble dimensión histórica: por una parte, es el comienzo del arte contemporáneo; por otra, es el replanteamiento del arte como un problema en vez de como una solución. Y bien, ¿qué es lo que hace precisamente el impresionismo? Es inevitable repetirlo una vez más: el impresionismo es el replanteamiento de la espacialidad aérea velazqueña.

A estas alturas debo recabar una atención especial hacia los imponderables históricos de la pintura. Todos estamos de acuerdo en que el impresionismo es algo así como una especie de prólogo al gran proceso del arte contemporáneo. Pero, ¿por qué le concedemos eso al impresionismo y no, por ejemplo, a Goya? La respuesta tiene que referirse al destino que ambas pinturas se propongan con respecto a la historia. La obra de Goya es, por supuesto, mucho más genial que todo el impresionismo en conjunto. Pero toda la obra de Goya, con todo y estar condicionada por la historia, tenía un destino de genialidad insólita. En cambio, la obra conjunta del impresio-



en el caso de Velázquez, tengo que decir, cuando me refiero a Cezanne, que hablo del pintor ya consumado de la serie de La Montaña Santa Victoria y no de todas las fases germinales de ese momento cenital. Cuando Cezanne se propone reducir toda la base diagramática de su figuración a la misma ley que preside los cuerpos sólidos en la geometría del espacio, el cilindro, el cono y la esfera, pone la primera piedra para la transformación angular del arte en que había de consistir lo específicamente contemporáneo. Justamente lo que Cezanne propone, y lo que en la medida de sus fuerzas realiza en su propio arte, es sustituir la antigua fluidez por la gravedad, lo aéreo por lo sólido, la penetrabilidad por una barrera impenetrable. En una palabra, Cezanne recaba la recuperación del plano plástico lo mismo que la pintura de Velázquez proponía la radical eliminación de la base bidimensional. Es decir, que todo lo que sintomatiza a Velázquez lo sintomatiza Cezanne inversamente. Por eso, en cierta manera, lo que el mundo de las formas contemporáneas tiene de nuevo, puede sintetizarse en la lucha de Cezanne contra Velázquez.

Después de Cezanne, es obvio repetirlo, la pintura que cuenta históricamente vive en el seno de un plano plástico o vive en la lucha



nismo estaba destinada a un replanteamiento, si se quiere escolástico, colectivo, histórico, válido para todo el arte. El impresionismo viene a decirnos: hay que volver al problema. Y lo que hace no es crear un problema inédito, sino recrear el viejo problema espacial de la pintura de Occidente que se había sintetizado y solucionado en Velázquez. Pero también el impresionismo, obsérvese bien, apenas es un leve tránsito. Es como la llamarada fugaz de lo que había constituido la aspiración central de la pintura antes de su dimisión en las soluciones académicas. Permítaseme una definición metafórica: Parece como si la historia del arte hubiese comisionado al impresionismo para realizar su misión con estas palabras: Recrearás, para un instante de la historia, el problema eje de la pintura desde los tiempos del Cimabue, pues el tiempo que ha de venir debe cimentar a la pintura sobre un problema distinto, y es necesario que el nuevo problema luche justamente contra un organismo vivo y no contra la sombra de una solución.

Del seno del impresionismo y de su tiempo, nace Cezanne. Es decir, del seno mismo de la espacialidad aérea, nace su contra-problema, el de la espacialidad táctil, impenetrable, grávida. Como

con su problema. Hay toda una derivación de la pintura cuyas últimas derivaciones tienen una relación orgánica con lo presupuestado por Cezanne: el cubismo, el neo-plasticismo, toda la pintura actual del análisis formal... Pero no podemos asegurar, sobre todo ahora, cuando el expresionismo abstracto vive su momento de mayor auge, que toda la pintura contemporánea se configure de acuerdo con esos señalamientos iniciales. Y es que no podemos olvidar tampoco que, junto al proceso anti-impresionista de Cezanne, hay otros procesos paralelos. Dejo de lado, porque eso exigiría una apertura al inmenso campo de la filosofía de la historia, el caso de Gauguin. Prefiero sintetizar en Van Gogh el anti-impresionismo que no nace por reclamación del plano plástico. Van Gogh lucha contra el impresionismo, no porque le interesa trascender la espacialidad aérea, sino porque le interesa la expresión de una emocionalidad existencial que el espacio aéreo impresionista deja descuidada. Ahora bien, desde el momento que él hizo protagonista de su obra a la expresión, dejó olvidado el problema de la dimensión profunda, que quedó desdénado. Comienza de esa manera, por vía indirecta, una nueva vivencia del plano plástico, aun cuando para él ya no es sustancial

desentrañarlo, como para Cezanne, sino que queda reducido a un *a priori*. Vive así Van Gogh el plasticismo del plano, de la misma manera que vivió su antepasado Rembrandt el plasticismo del espacio aéreo: como una situación dada, como el fondo de un problema que para ellos no puede ser otro que el de la expresión.

Me interesa destacar algo que para el ideario de este trabajo es fundamental: Toda la pintura de nuestros días vive, con respecto al problema de la espacialidad plana, en la misma relación que la vivió Cezanne o que la vivió Van Gogh. O bien como un problema de sustancia para el desarrollo de una analítica del espacio, o bien como una situación de fondo sobre el que descansa la delación de una expresividad. Es cierto que algunas de las últimas maneras del informalismo parecen iniciar un retorno al impresionismo, pero su destino no parece ser, por ahora, el de la definición concreta de la espacialidad aérea.

Y bien, en esta situación ocurre que los artistas contemporáneos recaban a Velázquez como árbitro de la legalidad de su intención. ¿Es que es aún el de Velázquez un arte vivo? Por supuesto. Pero no hay más posibilidad de un Velázquez vivo que la de un Velázquez que puede morir. Es decir, que el entendimiento del maestro no puede hacerse más que sobre la base de un Velázquez vivo con respecto a un pasado histórico, que es pasado y que continúa vigente, esto es, que continúa ejerciendo presión sobre nuestro presente y actuando sobre él en la medida que nuestro presente se le opone. Velázquez está vivo para nuestro arte de la misma manera que estaba vivo el impresionismo para Cezanne. En otras palabras: Que no hay otra posibilidad de identificación con Velázquez que la oposición a Velázquez. Es el acuerdo en todo lo que radicalmente nos separa. Como en una guerra, en la que los contrarios tratan de destruirse mutuamente, pero que están de acuerdo en el código de la mutua destrucción. De esa manera, la cercanía de la pintura de nuestro tiempo con Velázquez tiene, por fuerza, que ser la cercanía de los antípodas. El punto de fricción es justamente el punto del acuerdo: la vivencia en una espacialidad plástica. Para Velázquez, el espacio plástico es el espacio aéreo; para Mondrian, heredero de Cezanne, el espacio plástico es el plano radical. No puede estar de acuerdo con Velázquez, es decir, de acuerdo en esa guerra mutua por la hegemonía de la concepción espacial, más que aquella zona de la pintura que hace del espacio un problema de investigación. No puede, pues, estar de acuerdo con Velázquez, aquella zona de nuestra pintura para la que el espacio plástico es sólo el fondo en que descansa y se desarrolla una expresividad; por ejemplo, el expresionismo abstracto.

Recientemente, una galería barcelonesa acogió en su seno una exposición colectiva con la que lo más significativo de nuestro aformalismo rendía su homenaje a Velázquez en la ocasión del centenario. Con ese motivo, fue editado un primoroso cuadernillo en el que se exhibía, una a una, la opinión de cada uno de los aformalistas concurrentes sobre el gran maestro. En casi todas ellas se advierte el subterfugio de absolución de que hablaba en el principio. Casi todos quieren comprometer a Velázquez en esa aventura en la que el aformalismo está empeñado. ¿Y de qué manera es Velázquez para estos pintores un aformalista más? De la misma manera que la naturaleza de uno puede ser idéntica a la de un vegetal, esto es, por aislamiento microscópico. Una parcela de un cuadro de Velázquez puede ser, efectivamente, un cuadro informalista. Pero la parcela de un cuadro no puede ser Velázquez, de la misma manera que ninguno de nosotros somos un fragmento de nuestro tejido cutáneo. Pero lo más grave no es esto. Al cabo de tantos años de recusar una legalización del arte basada en la ley de las apariencias, se reivindica una parentela con Velázquez justificándola precisamente en la pariencia.

De todo ello no puede deducirse una condenación masiva del aformalismo. El aformalismo está ahí, cumpliendo con su destino de realizar una forma histórica de la expresión. Pero justamente porque es una forma de la expresión y no del análisis es por lo que su cercanía a Velázquez es recusable. La cercanía a Velázquez no pueden ostentarla más que aquellos que tienen con él la cercanía de los antípodas. Es, pues, una parentela basada en la oposición radical. Nada tiene que ver esa cercanía con una apariencia: Nada hay más distinto de «Las Meninas» que una composición de Malevitch. Ambas tienen de común el hecho de que el espacio está en ellas problematizado. Y ambas luchan entre sí por la supremacía de un espacio plástico que Velázquez postula que debe ser aéreo y Malevitch, de acuerdo con Cezanne, postula que debe ser bidimensional.

Y así como no es Van Gogh el que se opone al impresionismo —y por tanto a Velázquez— sino Cezanne, así también no es la abstracción expresiva la que realiza una guerra doctrinal contra Velázquez, sino la abstracción analítica.



Gran Hotel Velázquez



62. VELÁZQUEZ STREET
MADRID-1. - SPAIN

CABLES: GRANOTEL



DE - LUXE - CLASS
150 ROOMS - 150 BATHROOMS
150 LIVINGROOM - AIR CONDITIONED

AMERICAN BAR
FAMOUS RESTAURANT
LOVELY TERRACES



EL PRADO

Una monografía en huecograbado, con setenta reproducciones y ocho grandes reproducciones en couché a todo color.

ORIGINALES de Eugenio d'Ors, E. Lafuente Ferrari, F. J. Sánchez Cantón, el Marqués de Lozoya y J. Camón Aznar.

Precio de venta: 40 pesetas

Pedidos a la Administración de EDICIONES «MUNDO HISPÁNICO»
INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA
CIUDAD UNIVERSITARIA - MADRID

EFECTOS MILITARES Y CIVILES

D. Celada

GALONERÍA - CORDONERÍA - ESPADERÍA - CONDECORACIONES
BASTONES DE MANDO - BORDADOS Y TODO LO CONCERNIENTE
A ORNAMENTACIÓN DE UNIFORMES

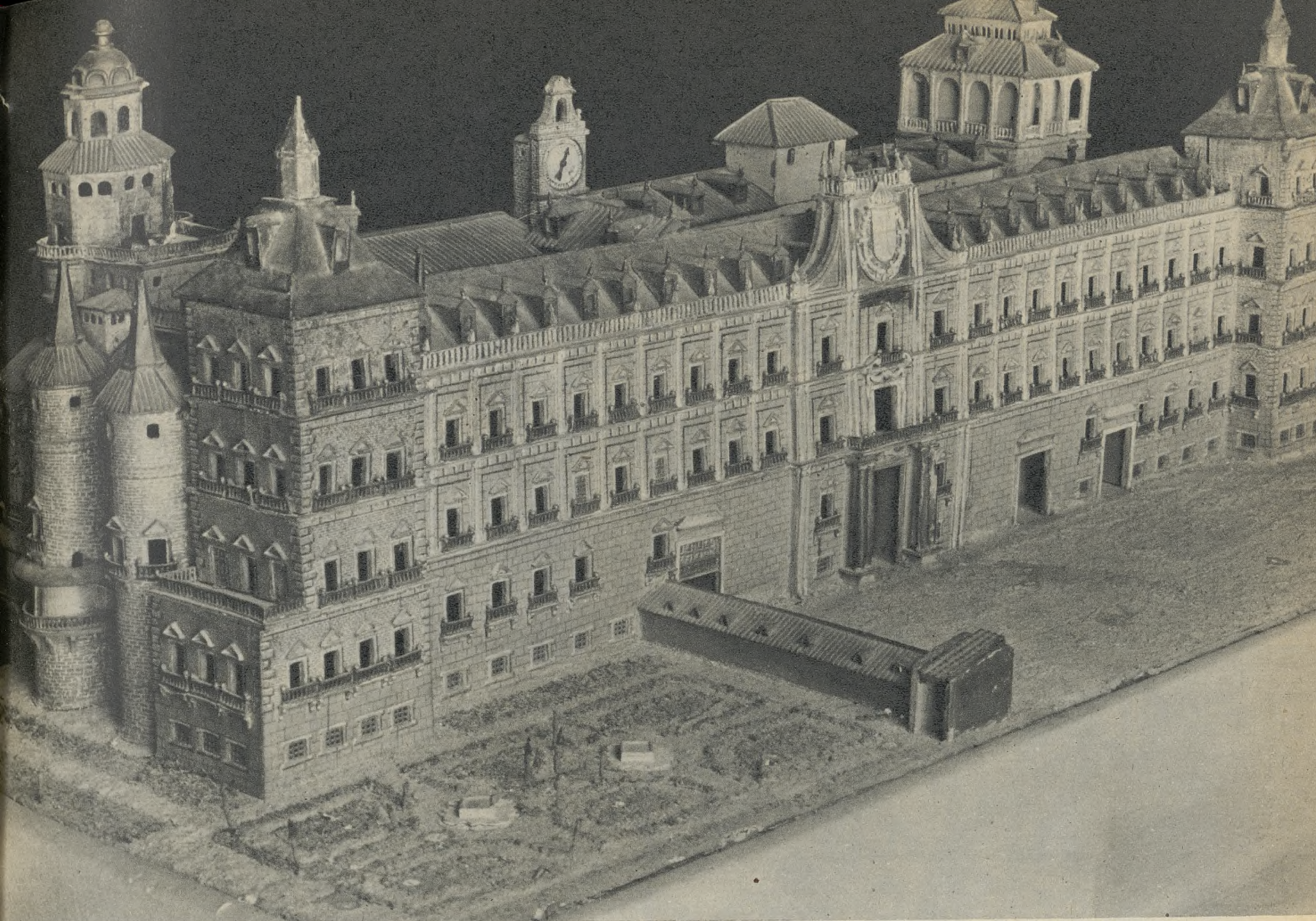
**BANDERAS,
REPOSTEROS
Y ASTAS**

MAYOR, 21 - TEL. 221 21 08 - MADRID

COMMODORE

El Restaurant famoso

PLAZA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA
MADRID



PALACIO REAL.—(Destruído por un incendio.)

Aquel 6 de agosto de 1860

En el trono de España se sienta por estas fechas Isabel II (que Dios guarde), y que anda ahora, corre el mes de agosto, a punto de pasar a la treintena. Isabel, en España, en Francia Napoleón III, Federico Guillermo, en Badem y en el Solio Pontificio Pío IX, y así toda una larga reinante y presidencialista, con el señor Lincoln en los Estados Unidos, y Dezqui, don Santiago, en la República Argentina.

Pero dejemos esto, y vengamos a este lunes en que la Iglesia celebra la Transfiguración del Señor y los Santos Justo y Pastor, en que amaneció a las cinco y en que el termómetro, la verdad sea dicha, está muy decente, para correr como corre el mes de agosto. ¡Figúrense ustedes que no ha pasado de los veinticinco grados!

La crema, que se dice ahora; la aristocracia, como se dijo en todo momento, está de veraneo. Es en La Granja de San Ildefonso donde está la Corte y los diplomáticos, y lo que siempre fue «el todo Madrid». En La Granja está también el señor Posada Herrera, ministro de la Gobernación; pero no está dedicado a la holganza, sino estudiando Proyectos de Ley, que habrá de llevar el Gobierno de Su Majestad a las Cortes. Uno que estudia y otros que se van de cacería. De cacería se van el duque de Montpensier, el infante don Sebastián, el conde de Eu, el de Balazote, el secretario de la Embajada de Prusia, conde Donhoff, y el médico de don Francisco —que es el organizador de ésta—, el doctor Aguera.

Unos de cacería y otros en plan de merienda aristocrática; pero con tortillas de patatas, a la Boca del Asno. Hay para todos los gustos, y hay

baile para los jóvenes, y hay en la *Gaceta* un Real decreto por el que se crea, luego de un largo preámbulo, el Gobierno Político-Militar de las Islas Viscayas. Además, hay función en el Teatro del Circo y fuegos artificiales para aquellos que no han podido abandonar la Villa y Corte.

Entre los que han abandonado ésta se halla don Francisco de Paula, director de *Las Novedades*, que se ha ido a tomar los baños a Lequeitio, y de un modo más definitivo y total, el director de *La Gaceta de Madrid*, don Eugenio de Tapia, que se ha ido a dormir el último sueño en San Justo.

En los corros de La Granja y en las tertulias madrileñas se habla de muchas cosas, de que si es inevitable la guerra entre el Perú y Bolivia, y de que es una lástima —de esto hablan unas damas— que se haya terminado el folletón de *Nobleza obliga*, de Octavio de Feuillet, en su periódico; su periódico es *La Correspondencia de España*, donde también viene hoy la noticia de que el Gobierno ruso acaba de suprimir el Monopolio del Tabaco.

Hay obras en la ciudad, y cómo no, ¡en Sol! Y las hay para tiempo; el mes pasado, si no se equivocan los estadistas, se gastaron en ellas los señores del Concejo 24.280 reales.

Obras, y viniendo de El Escorial, una noticia, que va a dar mucho que hablar en los periódicos, ya en *El Día*, o en *Las Novedades*, o en la misma *Época*; la noticia de que corre el rumor por aquella villa de que han robado la silla de don Felipe II. Bueno, la de dentro del Monasterio no, la otra de piedra, de granito, en la cual el rey se sentaba en las claras mañanas a ver cómo iban aquellas obristas. Y en cuanto obristas, otra cosa trae preocupados

a los madrileños, son las de la tapia que por Recoletos circunda las Salesas.

Aunque andamos en verano, también hay preocupación por las cosas del arte. Sí, una preocupación que además resulta económica, ya que nada más que dos reales para los mayores y un real para los pequeños cuesta el ver una reproducción preciosa que de la Catedral de Palermo se exhibe en el doce de la calle de Sevilla, desde las siete de la tarde a las once de la noche.

Hemos dicho que los diplomáticos están en La Granja; sí, es verdad, pero también está aquí el ministro de Portugal, que ha dado una comida a un grupo de distinguidas personas. Comida en la que hubo larga sobremesa, en la que se habló, como es lógico, tanto del buen corazón de algunas damas —varias de ellas presentes—, de suprimir la crianza de los lactantes por cabras en la Inclusa, y de que Francia, Austria, Gran Bretaña, Prusia, Rusia y Turquía quieren llevar una acción conjunta en Siria; como de que de aquí a unos días va a salir *El Pueblo*, órgano de los demócratas, de todo esto se habla y hasta de los aparatos caloríferos de Leandro Vallet, bien que todavía estemos muy lejos del momento para encenderlos.

Jornada con Cuarenta Horas en San Justo y con alegría para don Remigio Soler Moltó, al que acaban de nombrar gobernador de las Islas Viscayas, jornada tranquila, y en que nadie, ni los unos ni los otros, se acordaron para nada de que se cumplieran doscientos años de la muerte de Diego Velázquez de Silva, pintor universal.

JUAN SAMPELAYO



"CERVANTES, S. A."

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE SEGUROS

Avenida de Calvo Sotelo, 6
MADRID

☆

VIDA • TRANSPORTES • INCENDIOS • ACCIDENTES INDIVIDUALES Y DEL TRABAJO
RESPONSABILIDAD CIVIL • AUTOMOVILES • ROBOS • REASEGUROS

Cuadros perdidos para España



CRISTO DESPUES DE LA FLAGELACIÓN.—National Gallery

Cerca de ciento treinta cuadros son los que hoy catalogamos en la producción conocida de don Diego Velázquez. Sesenta y tantos se hallan en España; unos sesenta en el extranjero (sesenta y seis registra el señor Gaya Nuño en su libro «La pintura española fuera de España», algunos de ellos no con suficiente garantía de autenticidad). Nuestro Museo del Prado guarda algo más de cincuenta; alrededor de veinte existen en Inglaterra; trece, en los Estados Unidos; ocho, en Viena.

Al terminar el siglo XVIII, conservábamos más de noventa. A cuarenta se aproxima, pues, el número de los que hemos perdido en siglo y medio. Entre éstos hay varios de muy elevada categoría, como veremos después.

La guerra de nuestra Independencia, más que con sus destrucciones, con sus expoliaciones, cayó sobre el tesoro artístico español, merzándolo copiosamente. Si fueron muchos los objetos de arte que en aquellos calamitosos comienzos del XIX quedaron destruidos, muchos más fueron los que, al socaire de la ignorancia, la desidia, la torpeza y la codicia, salieron, ya para no volver, del territorio patrio. Padecimos generales napoleónicos, como Soult y Sebastiani, que se hicieron famosos por sus rapiñas de buenos cuadros. Tuvimos monarcas, como Fernando VII e Isabel II, harto pródigos en regalar pinturas valiosas a personajes extranjeros. Nos visitaron coleccionistas y marchantes, como el Barón Taylor y Standish, de ojo demasiado

agudo para localizar piezas apetecibles, y no pocos diplomáticos y banqueros, escritores y anticuarios que se dedicaron a extraer, más o menos subrepticamente, cuanto hallaban de interés y valor en iglesias, conventos, tiendas y mansiones de arruinados aristócratas. Don Manuel Godoy, el mariscal Soult, Fernando VII, María Cristina de Borbón, Luis Felipe de Orleans, don Alejandro Aguado, el Marqués de Remisa, Isabel II, el conde de Quinto, don José de Salamanca, el infante don Sebastián Gabriel de Borbón y el Duque de Osuna: estos son —dice un historiador español— los principales responsables de la enajenación de nuestra pintura. Algunos nombres más habría que añadir, en honor a la justicia...

En aquella ingente masa de pintura que durante todo el siglo XIX (sin olvidar una parte del XX) cruzó nuestras fronteras pirenaicas o salió de nuestros puertos, rumbo a Inglaterra, Francia y Alemania (Inglaterra, la preferida estación de destino), no podían faltar, como es natural, los lienzos de Velázquez. Enrollados y escondidos en los equipajes de mano, cuando no mostrándose abierta y descaradamente, casi todas las obras de nuestro gran pintor, que son, desde hace años, ornamento de tantos museos europeos y americanos, abandonaron el ámbito español por aquellos agitados días; eran entonces, entre nosotros, escasa o nula la vigilancia, hábil el soborno, profunda la apatía, extensa la pobreza, lamentable la incultura, desastrosa la sensibilidad y la moral menguadísima.

Cierto que el nombre y la gloria de Velázquez no perdían, antes ganaban y se enaltecían con el éxodo de sus obras. Y que algunas de éstas se salvaron, al emigrar, de la inminente ruina o la segura pérdida que las amenazaban, no cabe ponerlo en duda. Pasando tales obras a enriquecer museos y galerías del extranjero, donde eran gustadas y admiradas por muchedumbres de contempladores, claro está que la fama de su autor expandíase con voz de triunfo y horizonte de inmortalidad. Muchísimo debe Velázquez, como todos sabemos, al amor de gentes nacidas fuera de España. En su alto renombre, hoy inmarcesible, han rabajado con vivo entusiasmo numerosos espíritus exquisitos de todos los países del orbe. ¡Tantos de ellos han vislumbrado la hondura del genio velazqueño, sin más que la contemplación de algunos cuadros dispersos, vistos bajo cielos no españoles! En este sentido, la presencia de tales cuadros lejos de nosotros debe enorgullecernos; legítimo orgullo compensador de la tristeza que pueden producirnos su dispersión y su ausencia.

Actualmente hay cuadros de Velázquez en Londres, Viena, Nueva York, Roma, París, Leningrado, Washington, Boston, Munich, Berlín, Dresde, Edimburgo, Módena, Rouen, Lugano, San Paulo, La Habana, Budapest, Orleans, Richmond, Salisbury, Chicago y Detroit. Cuáles son todos esos cuadros y lo que de ellos se sabe hasta ahora, es tema que brindo al lector en más de cien páginas de mi libro «La vida y la obra de Velázquez» (Madrid, 1955).

En el presente artículo no cabe, de ese tema, un estudio concienzudo. Imposible reunir aquí la historia conocida de cada uno de los lienzos velazqueños emigrados de España. Basten algunas líneas que puedan recoger ceñidamente la información relacionada con los más importantes. Creo que, por su significación y su valor, son los principales *El aguador de Sevilla*, *La vieja friendo huevos*, *Cristo después de la flagelación*, *La dama del abanico*, *La Venus del espejo*, el retrato del Cardenal Pamphili y el de Felipe IV pintado en Fraga. Los dos primeros, óleos de la juventud del maestro, de su producción sevillana; los otros, piezas de su madurez creadora.

Conste que nos estamos refiriendo a los cuadros «emigrados» durante los siglos XVIII y XIX; no a los que, pintados por Velázquez fuera de España, no vinieron a España nunca —el caso máximo es el retrato portentoso de Inocencio X—, ni a los que fueron enviados por Felipe IV a la corte de Viena, entre los que figuran los maravillosos retratos de la infanta Margarita y el príncipe Felipe Próspero. Estos lienzos y algunos otros no pueden incluirse en la «emigración» a que aludimos. Si ésta no se hubiera producido, casi todos los museos extranjeros que se enorgullecen hoy con el nombre eximio de Velázquez no lo tendrían incorporado a sus fondos.

No es posible precisar la fecha de la salida de cada una de las citadas obras. La mayor parte de ellas estaban ya fuera de España en 1860.

La vieja friendo huevos, durante muchos años en la colección Cook, de Richmond, y desde 1955 en la Galería Nacional de Edimburgo, adquirido en 57.000 libras esterlinas, es, a juicio nuestro, el mejor de los cuadros que conocemos de la época sevillana de Velázquez. Recientemente se ha descubierto en su pintura la fecha de 1618, lo que denota la sorprendente precocidad de la maestría velazqueña. Es un cuadro soberbio de composición, de carácter, de factura; solidísimo de dibujo; encantador de acento. Lo compraría en Sevilla, en el primer tercio del siglo XIX, Sir David Wilkie, pintor inglés que sentía veneración por nuestro artista. En 1863 ya estaba en Londres. Unos años después pasaba al rico coleccionista Sir Francis Cook.

El aguador de Sevilla es el más importante de los tres lienzos de Velázquez que extrajo sagazmente Lord Wellington, en 1813, del famoso «equipaje del rey José Bonaparte», cuando éste, huyendo de España, fue vencido en la batalla de Vitoria por las tropas españolas y británicas coaligadas. Según parece, quiso devolver el Lord a nuestra Corona, unos años después, los tales cuadros, como tantos otros «capturados» en la misma memorable ocasión; pero entonces nuestro Fernando VII, sintiéndose «conmovido» por tanta delicadeza, no quiso aceptar la devolución. Los *Velázquez* de Wellington —éste, el titulado *Dos hombres comiendo*, también de la primera época del pintor, y un retrato en busto de caballero desconocido— se conservan en su museo londinense que, desde 1945, es Museo Nacional.

El *Cristo después de la flagelación*, que se pintaría hacia 1633, estuvo en Madrid hasta 1858, año en que adquirió este cuadro el diplomático inglés Sir John Savile Lumley, quien no tardó un año en llevárselo a Londres. Donado por su propietario, se incorporó a la National Gallery en 1883.

La dama del abanico, bellísima figura en la que tal vez se retrata a la hija de Velázquez, créese pintada hacia 1645. Es otra de las obras que salieron del suelo español en los tormentosos días de la Guerra de la Independencia. Sábese que perteneció antes de 1816 a Luciano Bonaparte, uno de los hermanos de Napoleón. En París, en tal año, la compró nuestro compatriota don Alejandro Aguado, banquero que residía en la capital de Francia. Dos propietarios franceses tuvo después el cuadro, hasta que en 1847 lo adquirió el inglés Lord Hertford y lo llevó a su país. En la Colección Wallace, que él fundó, lleva más de ochenta años, siendo la admiración de cuantos visitantes de esta hermosa Galería londinense lo contemplan.

Ninguna de las obras de Velázquez tiene historia tan larga y curiosa como la famosísima *Venus del espejo*, joya, desde 1906, de la National Gallery, de Londres, y antes de la Colección Morritt. Para el Museo se compró, por suscripción pública, en 45.000 libras. El cuadro había salido de España casi un siglo antes —en 1813—, adquirido en Madrid por un agente del anticuario inglés Mr. Buchanan.

Pintaría Velázquez este precioso desnudo entre 1645 y 1648. No faltan quienes creen que lo haría en Roma entre 1649 y 1650. El 1 de junio de 1651 estaba el lienzo ya en poder de don Gaspar Méndez de Haro, marqués de Heliche, pues un inventario de tal fecha lo registra en forma inequívoca: «Una pintura en lienzo de una muger desnuda tendida sobre vn paño pintada de espaldas recostada sobre el brazo derecho mirandose en un espejo que tiene un niño, de la mano de Velázquez, de dos varas y media de ancho y una y media de caída con su marco negro».

Por el enlace matrimonial, en 1688, de una hija de dicho marqués con el décimo Duque de Alba, pasó a la Casa de este título el cuadro de Velázquez, y allí permaneció más de un siglo. Fue en ella su última propietaria la célebre Duquesa Cayetana, «la Duquesa de Goya», que, como se sabe, no tuvo hijos. A su muerte, logró quedarse con el cuadro, mediante una maniobra de mala ley, el favorito Godoy. En el secuestro de sus bienes fue ya cuando salió de España la *Venus*, comprada en la forma antedicha. A la colección Morritt perteneció durante noventa años.

Velázquez pintó otros desnudos femeninos, pero sólo se conoce éste. Sin la intervención de don Manuel Godoy, puede asegurarse que ahora lo tendríamos en Madrid. Tal vez hubiera podido recuperarlo España —el Estado o la Casa de Alba—, cuando se puso a la venta en Londres. Lo cierto es que, de todos los cuadros de Velázquez emigrados, es éste el que representa la mayor pérdida.

Por los mismos días en que salió de España *La Venus del espejo*, saldrían también para Londres la *Inmaculada Concepción* y el *San Juan Evangelista en Patmos*, cuadros que forman perfecta pareja y que del convento del Carmen Calzado, de Sevilla, habían pasado, salvándose del saqueo de los franceses, a la famosa colección del Deán sevillano don Manuel López Cepero. Después de 1809 se los compró al Deán (según parece, en Madrid) el embajador de Inglaterra en España Sir Hoohkam Frere. A sus herederos pertenece todavía la *Inmaculada*. El otro lienzo fue adquirido, de ellos, en 1956, por el Estado inglés, en 50.000 libras esterlinas. En la National Gallery he visto colgadas estas dos admirables piezas de la juventud de Velázquez.

En el mismo Museo se exhibe el cuadro titulado *Cristo en casa de Marta* (otro de los que pertenecen a la época sevillana del autor). Fue legado, en 1892, por Sir William H. Gregory. Se cree que saldría de España en los días de la Guerra de la Independencia, tal vez sacado por el militar inglés Henry Packe.

El retrato de Felipe IV que el gran maestro pintó en Fraga, en junio de 1644, y del que se hicieron copias por aquellos mismos días, es, de todos los lienzos de Velázquez hoy en el extranjero, el que primero «emigró». Estuvo en nuestras colecciones reales hasta mediado el siglo XVIII. Por aquel tiempo Fernando VI se lo regaló (según se cree) a su hermano el In-

fante don Felipe, Duque de Parma. Durante más de un siglo permaneció la obra, ignorada, en el palacio del citado duque. De él pasó, andando el tiempo, a un castillo suizo; luego a uno austriaco. En 1910 apareció en Viena, puesto a la venta por el príncipe Elías de Borbón Parma, de quien no tardaron en comprarla, en dos millones de francos, los marchantes de Londres Thomas Agnew and Sons. De ellos la compró, al siguiente año, en 70.000 libras esterlinas, el opulento coleccionista norteamericano Henry Clay Frick, en cuyo hermoso Museo de Nueva York figura desde hace años.

En Nueva York están también los tres *Velázquez* que la familia Huntington compró, fuera de España, en los primeros años de nuestro siglo, con destino al Museo de la Hispanic Society of America. Son los retratos del Conde Duque de Olivares, el Cardenal Pamphili y una niña que se cree representa a una de las nietas del artista. El primero de ellos, de cuerpo entero, pintado en 1625, estaba ya en Londres a comienzos del siglo XIX. Allí lo compró en 1910 la señora Huntington, madre del fundador de la Hispanic Society, en 400.000 dólares. Dos años antes había ingresado en la mencionada entidad neoyorquina el busto maravilloso del Cardenal Camillo Astalli (Cardenal Pamphili), adquirido al artista Francis Lathrop, de Nueva York, quien, a su vez, lo había comprado en 1903, en París. Es uno de los retratos pintados por Velázquez en Roma, el año 1650, cuando su genio había alcanzado ya toda su altura. También por aquellos años primeros de nuestro siglo entraba en la Sociedad Hispánica el citado retrato de niña, que pintaría Velázquez hacia 1645.



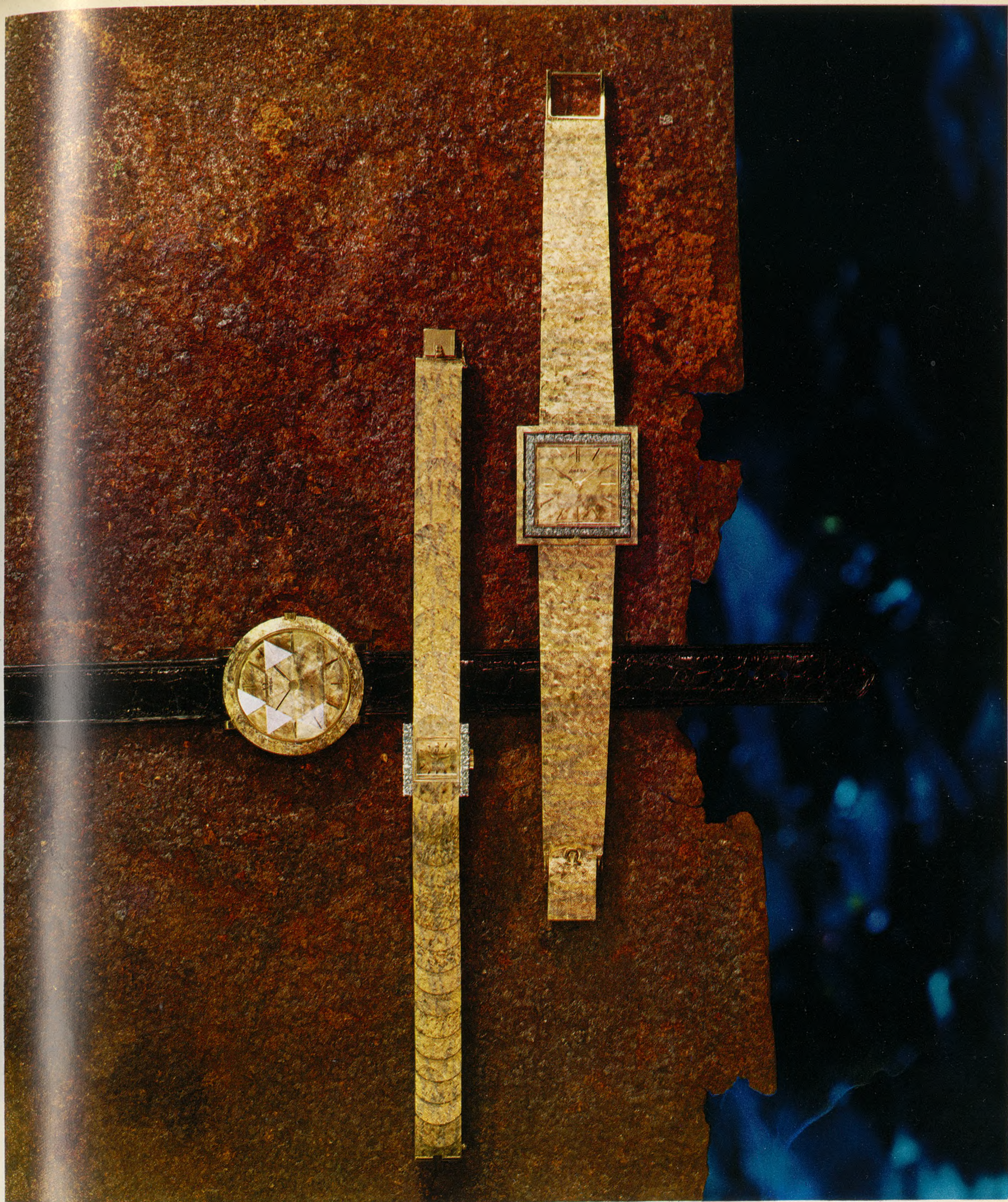
REINA ISABEL DE BORBÓN.—Galería Real de Copenhague.

Otro de los bellísimos cuadros de Velázquez que pueden admirarse hoy en Nueva York es el que representa a *Cristo con los peregrinos de Emaús*. Desde 1913 está en el Metropolitan Museum. A fines del pasado siglo pertenecía, en Sevilla, a doña María del Valle González, viuda de Garzón. En 1906 se hallaba en Zurich, a la venta. Tras pertenecer a varios marchantes, lo compró el coleccionista norteamericano Benjamín Altman, de quien pasó al Museo. Es cuadro de la primera época de nuestro gran pintor.

Para terminar. Cabe al Marqués de la Vega Inclán el no muy honroso título de ser el último español que sacó de España, para su venta en el extranjero, un original cierto de Velázquez. Nos referimos al retrato de Góngora, comprado en Londres en 1931 por el Museo de Boston, donde hoy figura. Muy poco antes lo había enviado allí el marqués. Siendo ése el primero de los retratos que pintó en Madrid Velázquez, su sitio obligado parecía ser el Museo del Prado, donde, como es sabido, se conserva una vieja copia de él, de calidad mediocre.

Después de 1931, ¿qué otro cuadro «cierto» de Velázquez ha emigrado de nuestro país? Si hemos de juzgar por lo que conocemos, la contestación es rotunda, al par que —afortunadamente— tranquilizadora: NINGUNO.

BERNARDINO DE PANTORBA



Tres creaciones OMEGA que representan la más moderna línea de la moda relojera. (Exposición «Montres et Bijoux». Ginebra.)

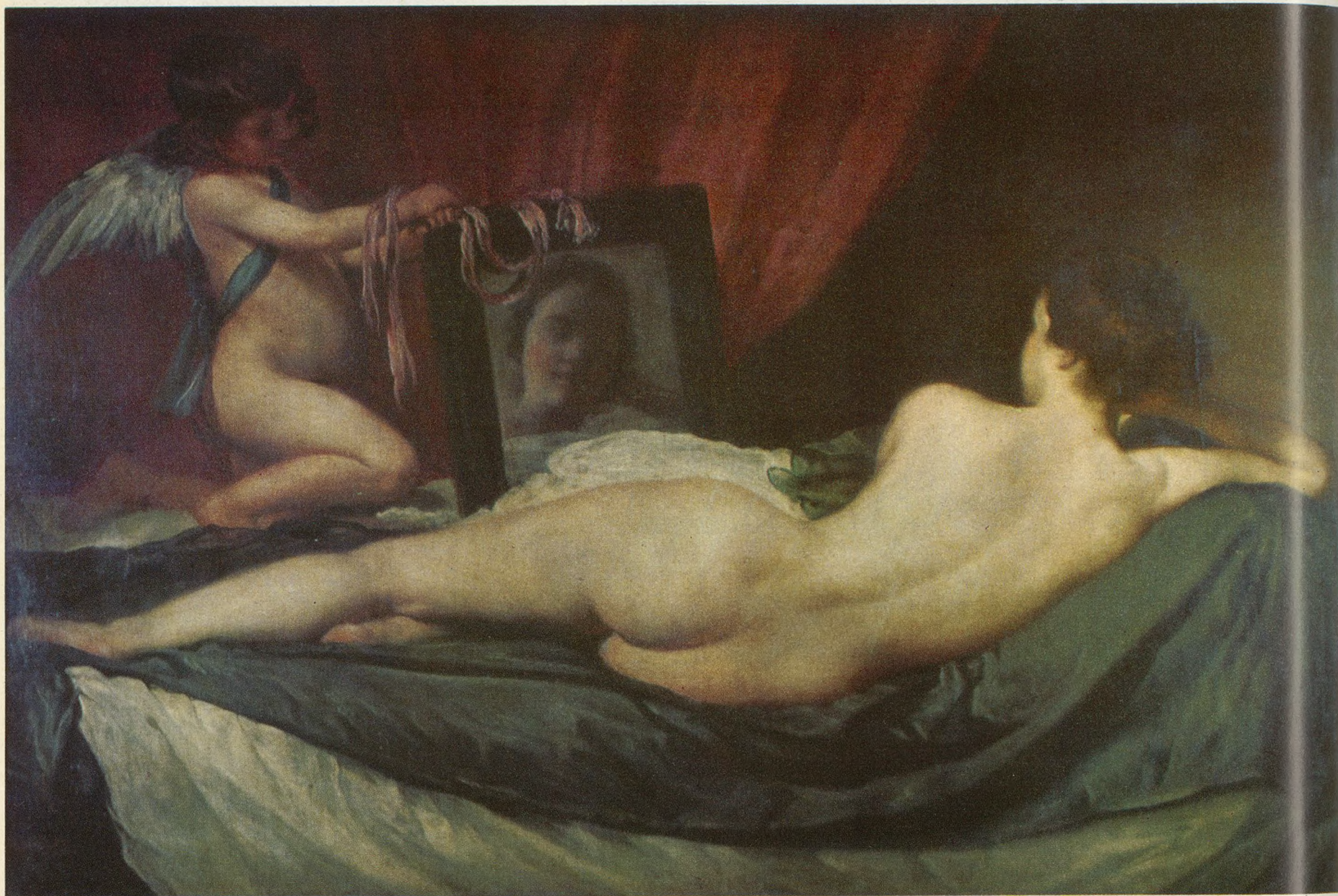


OMEGA

se ha ganado la confianza del mundo.

En Suiza, donde el público mejor conoce los relojes, OMEGA es la marca preferida. Año tras año, los institutos independientes de investigación del mercado se han encontrado con que el éxito comienza para OMEGA en su propio suelo: los suizos han designado a OMEGA, por una gran mayoría, como el reloj que más estiman.

Razones: OMEGA conserva tres «records» de precisión que ninguna marca ha poseído juntos. Es el mejor reloj de pulsera y la mejor serie de 4 relojes de pulsera jamás presentados al Observatorio de Neuchatel, y la mejor serie de 5 relojes de pulsera jamás presentada al Observatorio de Ginebra. Por otra parte, casi la mitad de todos los cronómetros que se producen en Suiza son OMEGA.



LA «VENUS DEL ESPEJO».—National Gallery de Londres.

La Rosa en la Balanza

un nombre para *La Venus del Espejo*

Vn acierto poético, si es verdadero (o verdaderamente creador) no es nunca un simple acierto verbal: es, sobre todo, un ensañamiento de la realidad, un «más» de las cosas, una íntima iluminación de cuanto nos rodea: la vasija de barro, la corteza de pan, la obra de arte, la vida misma.

Acaso por eso, el título —asombrosamente exacto, y, como tal, bellísimo— de un libro de Leopoldo Marechal, el gran poeta argentino, sirve tan bien, tan maravillosamente bien, para comprender desde dentro y apresar desde fuera, la esencia, o la calidad más noble de este desnudo cuadro velazqueño.

Desnudos, diríamos, todos sus cuadros lo son, pero éste —«La Venus del espejo»— lo es, además, ejemplar y simbólicamente. No es, pues, extraño, vano, o accidental, este imaginario paralelismo, esta correspondencia, este súbito acercamiento entre las lejanas palabras de un lejano poeta argentino y la inmediata realidad o presencia entre nosotros de este humanísimo desnudo. La memoria del título y la contemplación de la pintura han casado de pronto, como si estuvieran hechos el uno para la otra, como si las errantes palabras vinieran en busca de su materia propia y se ajustaran a ella como la piel al cuerpo.

No es extraño, decimos. Velázquez nos rodea ahora, diáfano e impalpable, próximo y realísimo, mirándonos desde su obra desnuda con menos lejanía que otras veces, aunque la lejanía sea, precisamente, uno de sus dones más personales y definidores. Y, por eso, «La rosa en la balanza» —al fin y al cabo un título de tantos, entre los centenares o millares de libros de poesía como en el mundo se publican— recibe de repente, para mí, gozosa plenitud frente al lienzo traído de Londres, desde aquel rincón de la National Gallery, donde tantas veces mis ojos se lo aprendieron de memoria.

Con acierto excesivo Camón Aznar ha dicho (magníficamente) que la carne, o la Venus, del cuadro velazqueño no está desnuda, sino desnudada. La expresión es tan inteligente y tiene tanta gracia —es decir, tanto ingenio agudísimo— que tomarla al pie de la letra puede resultar peligroso, o, como más arriba decíamos, excesivo. Era necesaria, sin embargo, y muy oportuna desde luego, la

penetrante observación del crítico para llamar la atención de la gente hacia este cuadro —único en su género— y abrir los ojos del contemplador, más o menos precipitado, hacia lo que hay en esta Venus de verdaderamente intraducible y singular: la sorprendente armonía, el maravilloso equilibrio, entre desnudez y desnudamiento, o entre pureza y sensualidad, que constituye a mi juicio el máximo encanto del cuadro de Velázquez y su intransferible secreto: el secreto vital, y no artístico simplemente, que es ley de su pintura, y que está siempre en su mano cuando pinta (lo bello igual que lo deforme), ennoblecendo cada una de sus obras.

La belleza está ahí, pero no es sólo belleza: es vida. Lo corpóreo parece el alma misma. La piel tiene intimidad: eso es lo prodigioso. La generosidad vital de Velázquez todo lo salva, como si redimiera nuestros ojos. Pero en este caso concreto, y al contrario de lo que sucede con sus bufones, más monstruosos o menos, y con la gran mayoría de sus melancólicos retratos, aquí no hay desequilibrio ninguno, y ni siquiera un pétalo de demasía inclina o vence el fiel de la balanza.

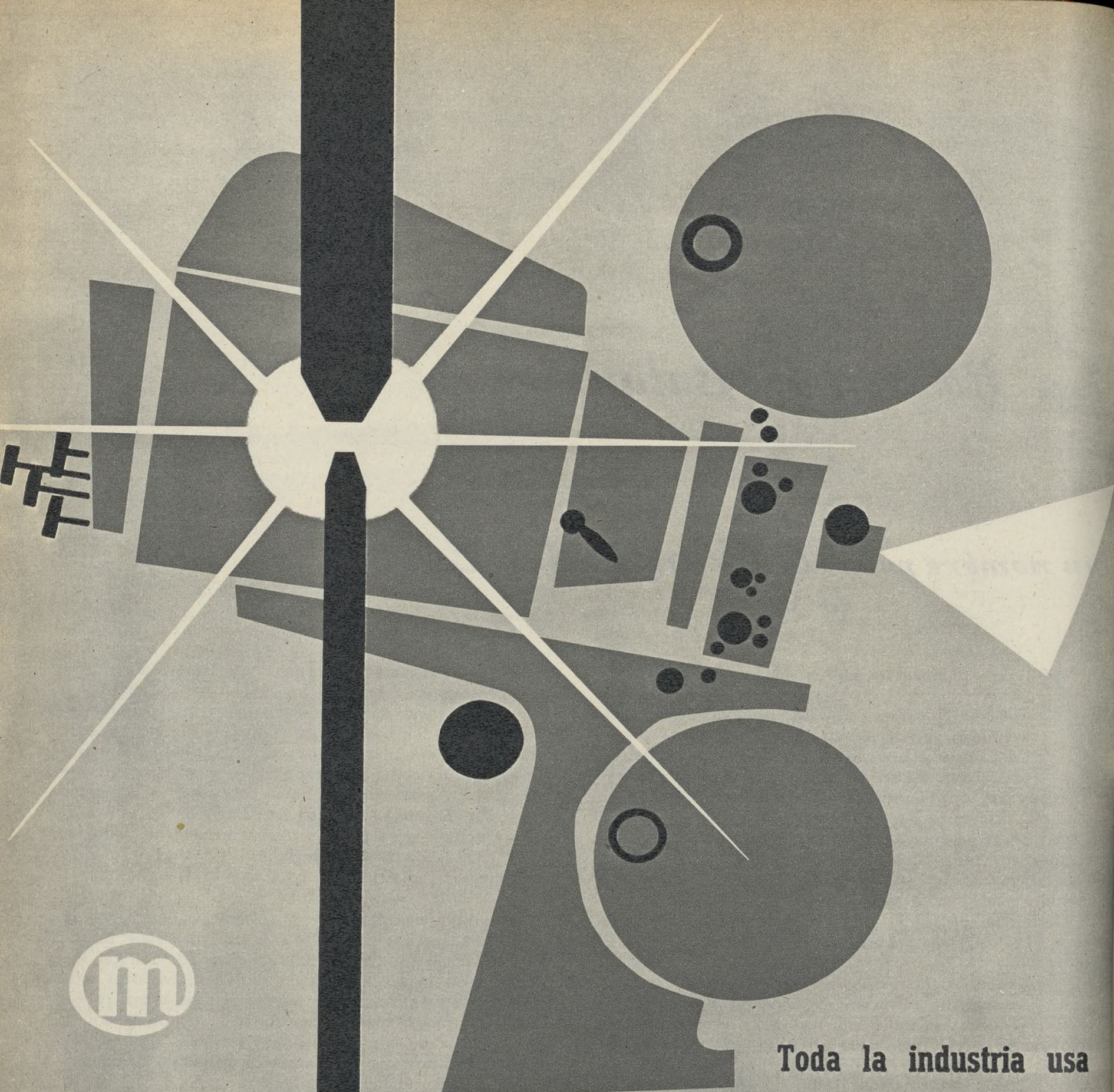
El espectador, sin duda, lo sabe y misteriosamente lo capta: pero no se lo explica. No se lo explica porque la inocencia no tiene más explicación que ella misma.

El día menos pensado un erudito cualquiera descubrirá su nombre real. ¿Real? ¿Acaso más real que su imposible nombre perdido entre los versos angélicos de Alberti, cuando canta o balbuce

*A embestidas suaves y rosas la madrugada
te iba poniendo nombres...?*

No. Su nombre propio, su radical identidad, es ella misma. Cada encanto es un orbe, dice un famoso verso de Guillén en su extraordinaria *Salvación de la Primavera*, que algún parecido tiene, también, con el asunto de este cuadro y con la noble lección de amor que en silencio nos cuenta. Pero la rosa de la balanza sólo Velázquez supo cantarla, ¡y con qué portentosa sencillez!, en esta obra desnuda e inocente.

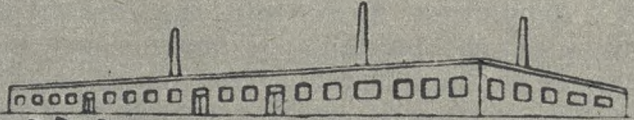
LEOPOLDO PANERO



Toda la industria usa

J. BRIONES

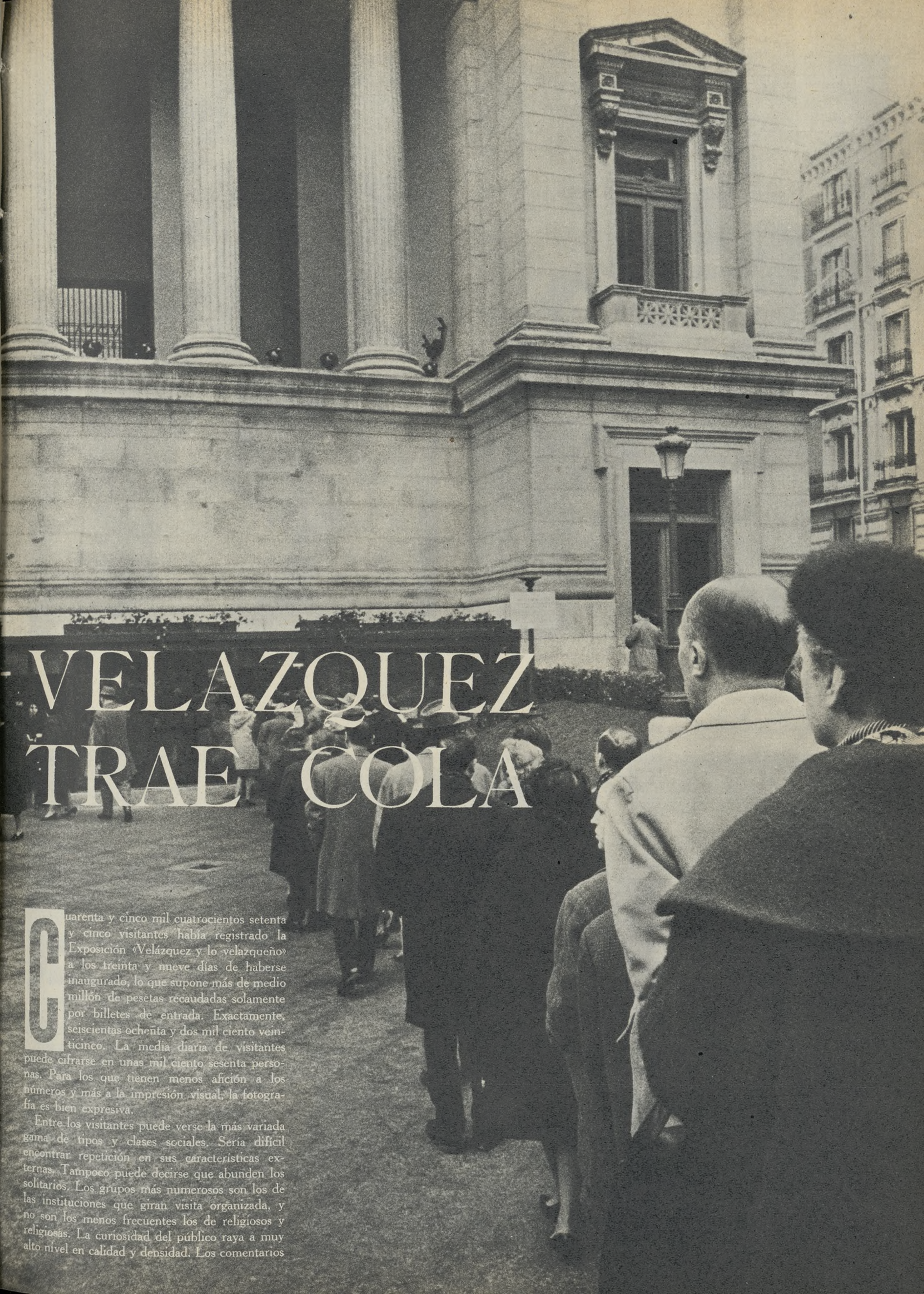
CARBONES ELECTRICOS **GELTER**



C. Móstoles S.A.
GELTER MARCAS REGISTRADAS 

Fábrica:
MADRID
Antracita, 10 al 16

Fábrica:
BARCELONA
Esplugas del Llobregat

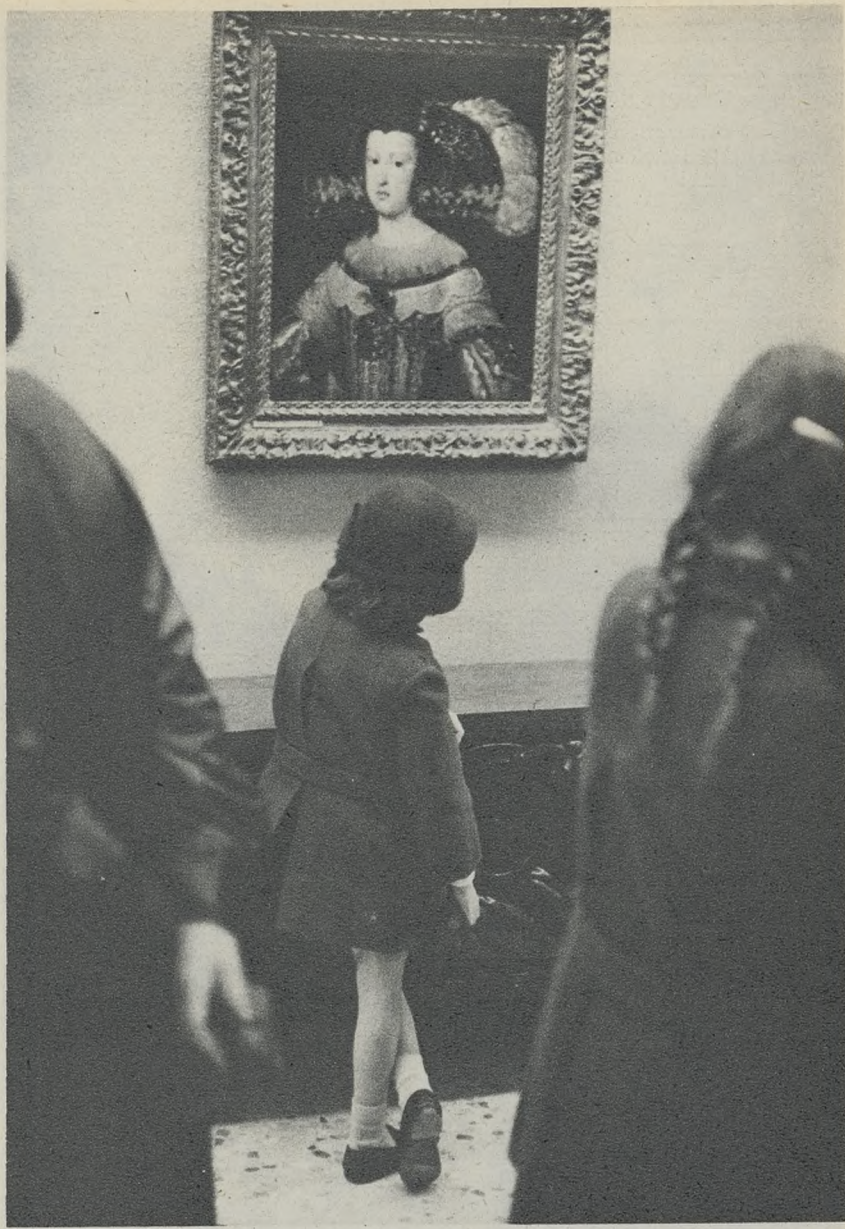


VELAZQUEZ TRAE COLA

Cuarenta y cinco mil cuatrocientos setenta y cinco visitantes había registrado la Exposición «Velázquez y lo velazqueño» a los treinta y nueve días de haberse inaugurado, lo que supone más de medio millón de pesetas recaudadas solamente por billetes de entrada. Exactamente, seiscientos ochenta y dos mil ciento veinticinco. La media diaria de visitantes puede cifrarse en unas mil ciento sesenta personas. Para los que tienen menos afición a los números y más a la impresión visual, la fotografía es bien expresiva.

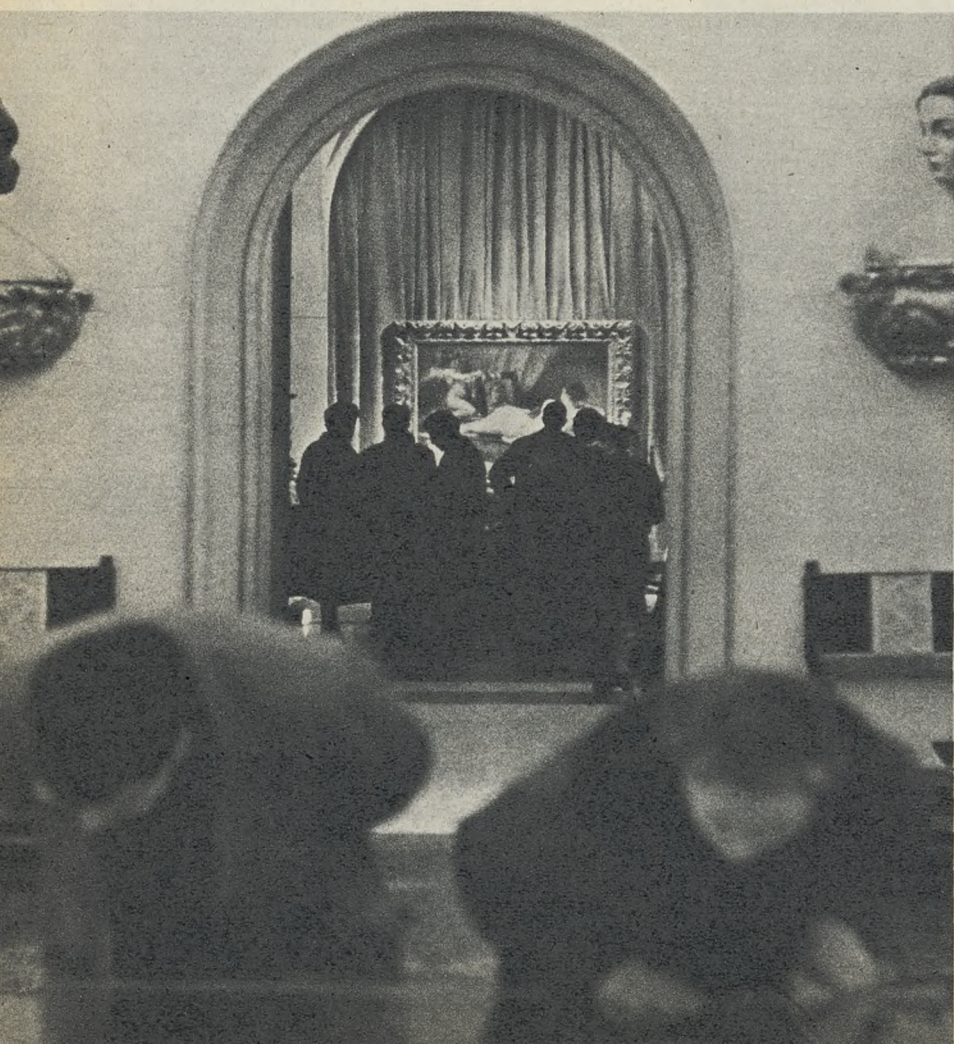
Entre los visitantes puede verse la más variada gama de tipos y clases sociales. Sería difícil encontrar repetición en sus características externas. Tampoco puede decirse que abunden los solitarios. Los grupos más numerosos son los de las instituciones que giran visita organizada, y no son los menos frecuentes los de religiosos y religiosas. La curiosidad del público raya a muy alto nivel en calidad y densidad. Los comentarios





se hacen en voz muy baja, en tono de auténtica veneración y respeto. Parece que cada uno encuentra la verdad suma de lo que más admira. Se oyen susurros en todas las lenguas. Hay quien se entusiasma ante un cuadro y reclama junto a él a todos sus acompañantes. Otro se extasia. Hay estudiosos que observan los lienzos desde todos los ángulos, desde todas las proximidades y distancias. Un hombre joven mueve las manos de un modo extraño; mira el cuadro a través de una gruesa lupa; recorta su visión en fragmentos poniéndose las palmas como pantalla. En este clima de contemplación, los gestos resultan mucho más expresivos que las palabras. Un muchacho —¿quizá un artista?— mueve la cabeza, como si le abrumara el peso de tanta armonía, de tan bella y medida plasticidad. «Ven, que aquél no lo hemos visto.» Es el espectáculo que se les brinda, imprevisto, a una pareja de recién casados. Una señora reposa, con los ojos cerrados, en una de las banquetas. Medita, descansa, sueña. Es una beatífica y humanísima emoción la de sentir, tan naturales y, a la vez, tan irreales, los miembros, los vestidos y las mejillas de los personajes de hace trescientos años. Con el catálogo a modo de breviario, todos parecen novicios de una extraña y espontánea regla conventual. Un órgano suena en todas las salas. Su música es como la atmósfera de Velázquez, que nos va calando en el alma por no se sabe qué caminos celestes y capilares. Las





infantas respiran. Las gruesas telas de los caballeros pesan y hacen sonoro su roce con el aire. Don Diego se ha ido de pronto y nos ha dejado definitivamente extraños ante unas criaturas que han sido descubiertas con ojos geniales, sorprendidas en una luz que es la que nadie ha visto, ceñidas en un espacio virgen por todos los tiempos.

Ha transcurrido una hora. Algunos rostros se nos han hecho familiares. Se diría que algunas personas residen en las salas, junto a los retratos. El ordenanza se encoge de hombros; observa al público, pero sus miradas se hunden a veces en los cuadros. Las niñas tienen la misma gracia ingenua que en los lienzos. Un estudioso anota signos en un bloc. Una estudiante cuenta los cuadros. Más de ciento sesenta son los lienzos y objetos expuestos. Volvemos, con la muchacha, a la estadística. Catorce países representados: Alemania, Austria, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Italia, Noruega, Portugal, Suecia, Suiza. Y España: Madrid, Barcelona, Bilbao, Granada, Murcia, Orihuela, Salamanca, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid, Zaragoza.

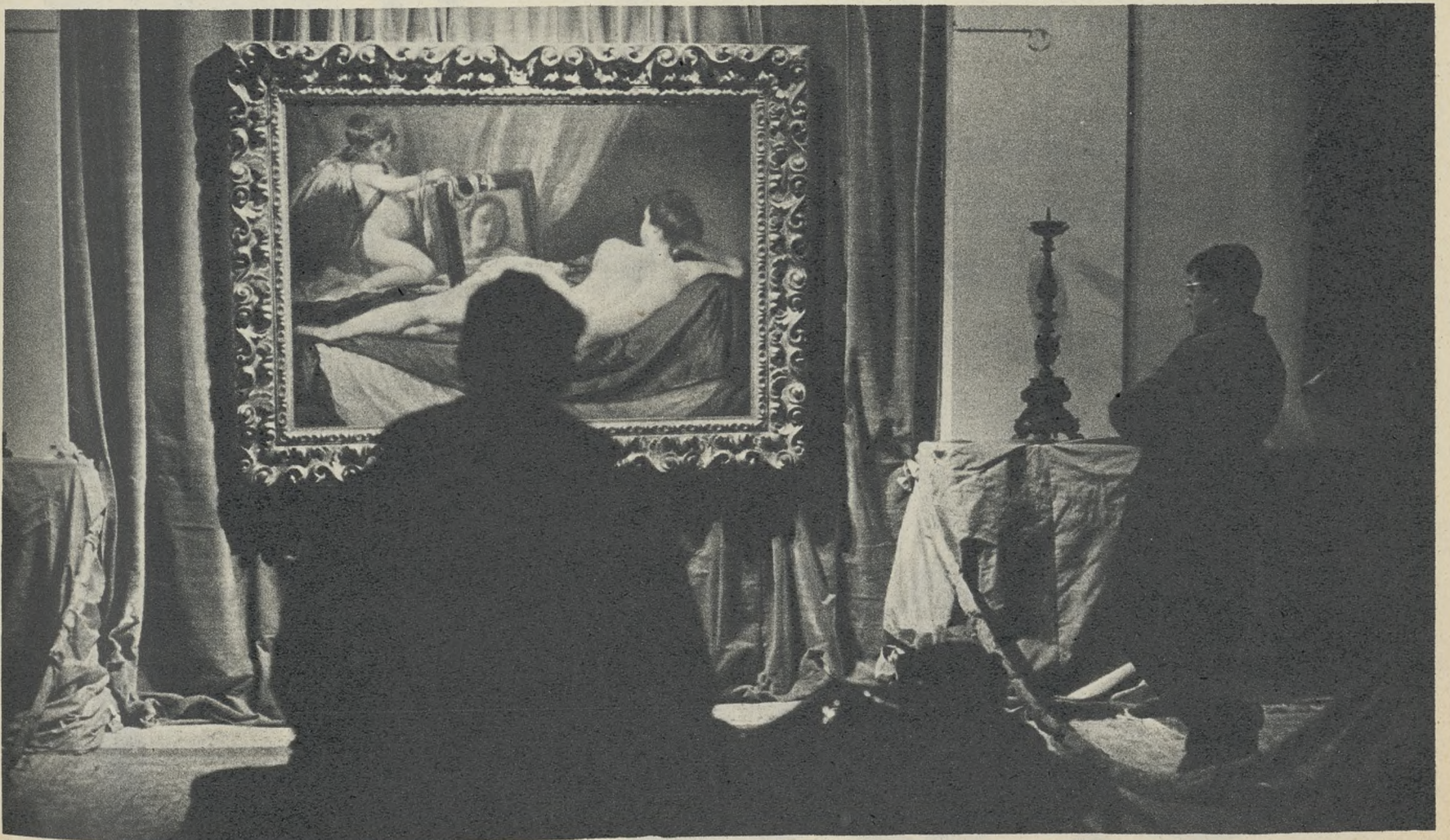
Los demás, despreocupados y silenciosos, graves y emocionados, van abandonando el Casón. Van al Prado; a sumergirse de nuevo y del todo en el limpio y cálido mundo de Velázquez. El Casón permanece, sin embargo, habitado.

E. M.



Con la lección de «Las Meninas», el fotógrafo sabe introducirse también en el estudio de Velázquez, y entra, mágicamente, por el rectangular espejo de la puerta.

La «Venus del Espejo», de Velázquez, de la Galería Nacional de Londres, instalada en el Casón.



Oro Español



CARLOS I.

es el dorado brandy, orgullo de la Noble Casa que en el año 1730 fundara Don Pedro Domecq en Jerez de la Frontera.

Este rico tesoro para el paladar es conservado y ofrecido hoy por su séptima generación, con su tradicional calidad y pureza.



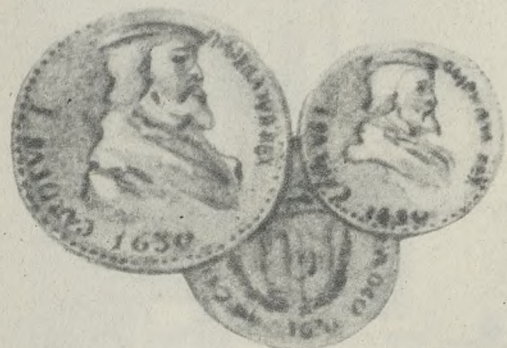
El brandy de más prestigio de España

CARLOS I.



HAY DÍAS EN QUE NO SE LE OCURRE A UNO NADA.—Mingote, en «ABC» (Madrid)

Oro Español



CARLOS I.

es el dorado brandy, orgullo de la Noble Casa que en el año 1730 fundara Don Pedro Domecq en Jerez de la Frontera.

Este rico tesoro para el paladar es conservado y ofrecido hoy por su séptima generación, con su tradicional calidad y pureza.



El brandy de más prestigio de España

CARLOS I.



HAY DÍAS EN QUE NO SE LE OCURRE A UNO NADA.—Mingote, en «ABC» (Madrid)



El genio de la pintura, de nuevo en los sellos españoles.

En ocasión de su Centenario, España emite sellos en honor de Velázquez, el gran sevillano.

Figuró anteriormente en la emisión «Pintores y sus obras», que cada año aparece el día 24 de marzo.

Cúmplase ahora el Tricentenario de la muerte de Velázquez. Diego Velázquez de Silva, el mago, el genio de la pintura, es portento y gloria de España. Nacido en 1599 en Sevilla, muere en 1660 en Madrid, habiendo legado a España y a la Humanidad entera, lo más grande, lo más excelso, el más elevado exponente de la pintura. En sus lienzos aparece la verdad tan real, que extractando un pensamiento de ese gran pintor que se llamó Julio Romero de Torres, puede afirmarse que realidad tan real no existe en la realidad, y por tanto puede considerarse como el primer impresionista. Su gran realismo se ha definido como espiritual, transforma en pintura todo cuanto el artista ve y siente...

En los sellos españoles han figurado siempre recuerdos de Velázquez. Limitándonos a los últimos tiempos, fue dedicada a este pintor genial la emisión «Pintores y sus obras», correspondiente a 1959, formando parte de la serie que, apareciendo todos los años el «Día del Sello» (24 de marzo), ha alcanzado un señalado triunfo filatélico internacional.

En ella se representan, además de la efigie del artista sacada del autorretrato de «Las Meninas» (que aparece en el valor que representa el primer porte interior), sus más célebres y conocidas obras: «Los borrachos», «Las hilanderas» (fragmento), «La rendición de Breda»

(fragmento), «Las Meninas» (fragmento), «El Príncipe Baltasar Carlos a caballo», «La Coronación de la Virgen», «Esopo», «La Fragua de Vulcano» (fragmento) y «Menipo», que adjunto se reproducen. El sistema de impresión de dichos sellos es el huecograbado.

Mas, en ocasión del Tricentenario, había que hacer algo especial, y es por ello que la Comisión de Signos de Franco y Filatelia del Consejo Postal español decidió la emisión de una nueva serie, que si parece próxima a la anterior, la magnitud del personaje representado justifica plenamente la excepción. Al objeto de que se distinga de las emisiones de pintores, que pudiéramos llamar normales, será estampada en calcografía policolor y en ella aparecerá la efigie del pintor, inspirada en la escultura de Aniceto Marinas que, con alto valor simbólico, se erige ante la fachada principal del Museo del Prado, de Madrid. «Las hilanderas», donde se recoge un bellissimo fragmento poco reproducido aisladamente; el «Conde Duque de Olivares» (fragmento), su genial obra, todo vigor y lozanía, y la «Infanta Doña Margarita de Austria», obra de las más conocidas del genial sevillano. Aparecerán estos nuevos sellos próximamente.

L. A. y D.



Cuadro clínico

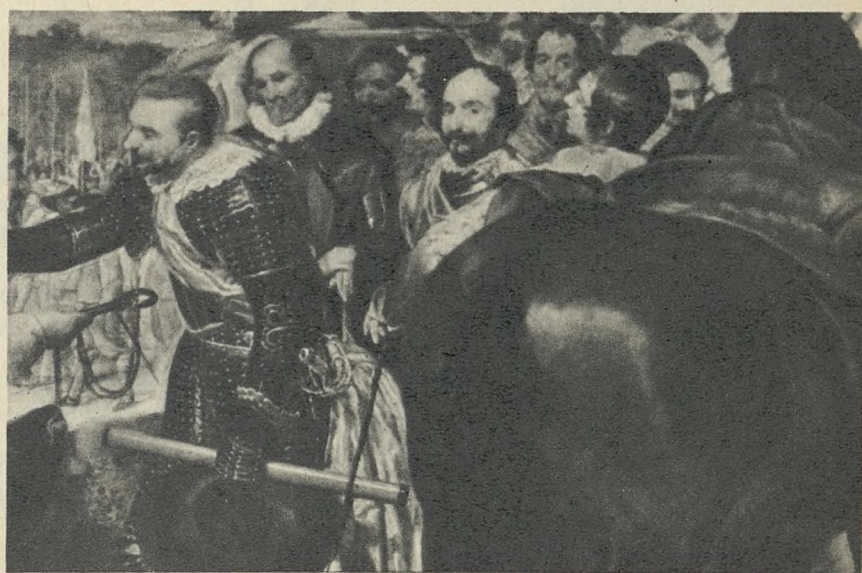
El artista ha entrado en la clínica para someterse al escrupuloso análisis de los especialistas. No es que padezca enfermedad, achaque ni dolencia alguna. Al contrario, ahora, más que nunca, como todo el mundo sabe, goza de una rebotante salud casi escandalosa, hasta el punto de contagiarse con ella a los jóvenes. En su raíz se nutrieron y siguen alimentándose muchas ramas nuevas, aunque luego, en la comodidad convencional de la clasificación, aparezcan con otros apellidos. El artista está como nunca. Lo saben bien, y se han cansado la boca de decírnoslo sus médicos de cabecera, don José, don Eugenio, don Enrique...

El artista acude a esta especie de examen de ingenios, a este minucioso interrogatorio científico, sereno y tranquilo, con ese sosiego que siempre le acompañó. No intentó jamás ocultar nada y, por eso, no tiene miedo. Los doctores Arnold Hansen y Sven Nilsson, en cuya aséptica indumentaria de laboratorio hay un percance de admiración y ternura, anotan en la ficha clínica su nombre: Diego de Velázquez.

La operación la realiza el Museo Nacional de Estocolmo. Consiste en una radiografía, en poner delante de una pantalla uno de sus cuadros. Es una nueva circunstancia que también salvará al artista, porque a muchas otras exigentes pantallas y circunstancias está acostumbrado desde hace más de trescientos años.

Por las pantallas asombradas del mundo paseó y pasea Velázquez un modo de españolía poco frecuente y que se compadece muy poco con el gusto extranjero por nuestros arrebatos y excesos. Frente a tanta tópica Sierra Morena, puso él sus difíciles Guadarramas. No hay alucinación ni brutal desmedida. Es una pasión más honda que nace de la inteligencia, amiga del orden, que no en balde Descartes es de su tiempo.

Ese orden, resplandeciente, está aquí, todavía, como rescoldo de la desintegración técnica; se puede gustar y seguir por los desdibujados rostros de Spínola y su elegante gente, tras la espu-



ma de las golas y la rotunda anca del caballo. Es como el esqueleto de la belleza, que resume y explica dónde y cómo se arquitecturaba la hermosura.

Para muchos estudios valdrá, sin duda, esta radiografía de «Las Lanzas», que perpetúa la nada fácil lección de saber ganar. En su quietud inquietísima, que subraya Ortega, está una auténtica España y un auténtico Velázquez. Si ésta es la rendición de Breda no es la rendición del pintor la que este cuadro clínico, por partida doble, nos exhibe, sino su salvación. Porque para él parece pensado el verso de Lope de Vega, «resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa».

SALVADOR JIMÉNEZ

La primera salida de *O Figura* ha sido con propósito de claridad ante ese enigma que es Velázquez; con voluntad de homenaje para el pintor en su centenario.

Escritores y artistas de hoy han opinado sobre la obra de Velázquez, con distinto tino y tono, con retórica, unos, y desenfado, otros; con honestidad, todos, con sinceridad joven.

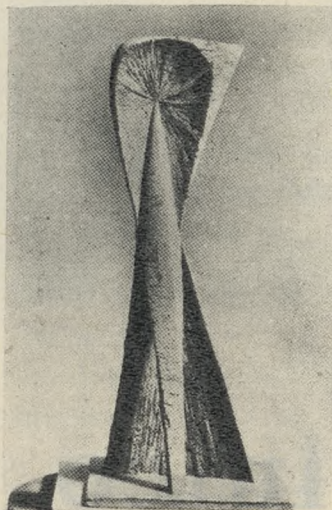
Barcelona ha dado albergue, en la sala «Gaspar», a la numerosa obra que, como una antología de la pintura más avanzada de hoy, se ha reunido, bajo el signo de la común admiración por Velázquez. Cuadros pequeños, apenas unos centímetros cuadrados, han valido como santo y seña de la voluntad de los «informalistas», formalmente reunidos en nombre y con obra para rendir un homenaje que, a fuerza de querer ser sincero, no pretende imitar ninguna receta, sino decir con el lenguaje de hoy alabanzas al pintor que tanto y tan bien dejó dicho en su creación.

No todos ha sido, naturalmente, coincidentes en sus juicios, en su breve análisis, en sus palabras. Pero desde la distinta problemática de nuestro tiempo todos los convocados han intentado decir lo que *ven* y *sienten* y *piensan*. Quizá sea un acierto éste. Tratar de explicar, creando, la devoción a quien constituye una gran inicial creadora de la Historia del Arte.

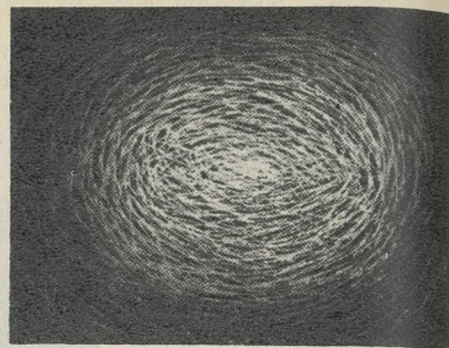
Traemos aquí algunas breves muestras. Y las palabras que para esta ocasión escribe Rafael Santos Torroella.



lucio



subirachs



sempere



tharrats

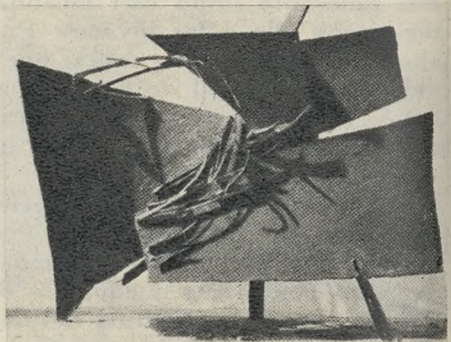


viola

El realismo de Velázquez se nos presenta no como transcripción de la realidad, sino como arte, o como ambas cosas a un tiempo, en una de las raras ocasiones en que tal identificación ha sido lograda natural y plenariamente.

Cabría decir, pues, que en Velázquez se da una conciencia o una efectividad del arte como vida; que él no se propuso que la finalidad de su arte quedara más allá de la realidad, ni tampoco más acá de ésta, sino simple, sencillamente, que permaneciera en y con ella. El peligro para Velázquez pudo haber estado en un afán excesivo de querer hacer arte como vida, de que aquél se sostuviera como en desafío de verdad frente a ésta. Y ¿no ha sido éste el error de todo el realismo de escuela, de toda esa extremosidad, de cálculo artístico, más que de auténtico sentimiento creador, de una pintura imitativa, empeñada en el planteamiento de una especie de ingenua competencia con la realidad, con la naturaleza exterior? Y ¿no estarán, por ello mismo, más en lo cierto los jóvenes pintores actuales que, a lo que parece, están intentando salirse de ese error, para practicar un arte como vida, como realidad no imitativa ni trascendente, sino sólo como eso, como realidad pura y escueta, válida por sí misma? Y, para terminar, ¿no se explica así que haya partido de ellos, precisamente, este homenaje «informal» a Velázquez?

RAFAEL SANTOS TORROELLA



serrano

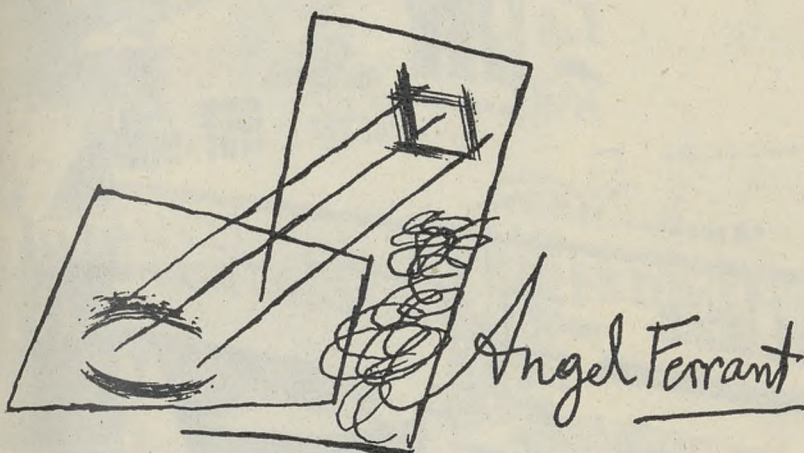


chirino

En Velazquez es emocionante
considerar la singular atrevida
que supo imprimir en toda su
obra, atrevida realizada con
una sabiduría admirable que,
con todo el rigor del tiempo,
conserva su permanentemente
actualidad; y no precisamente
como historia...

Madrid, Septiembre, 1960

Velazquez fue, es, y será; por haber pintado
con una tranquilidad pasmosa de la que
no se resintieron sus pinceladas.



Seria bueno
a pesar de todo.



UNA RAZÓN EN MI INTERÉS HACIA
VELAZQUEZ PUEDE SER AQUEL
ABULTAMIENTO NERVIOSO DE
SUS VESTIMENTAS BAJO Y SOBRE
LAS CUALES, YA NOS GUÍA EL
OJO NEGRO LA RABIA INCONTE-
NIBLE DEL PINTOR DE FUENTODOS.
MILLARES



Presidente - Director:

JUAN BANUS MASDEU

Vicepresidente:

JUAN MIARNAU CIURANA

•
INFORMACION:

MADRID

Santa Clara, 4 - Teléf. 247 49 02

BARCELONA

C. Valencia, 230 - Teléf. 28 00 31

Y en la propia ciudad satélite:
permanente, incluso festivos

MIRASIERRA

CIUDAD SATELITE

Inmobiliaria JUBANSA

HOTELES BONIFICABLES DE TODOS LOS TIPOS

Desde cinco habitaciones, con calefacción y garaje, para vivir todo el año. Urbanización completa, con agua de Lozoya, luz y alcantarillado. AUTOBUS HASTA LA PROPIA CIUDAD. Desembolso inicial, 25 por 100 de su valor; resto, en pagos aplazados. SOLIDA INVERSION, MAGNIFICA RENTA Y REVALORIZACION PROGRESIVA. Sea libre y único propietario de su casa y jardín.

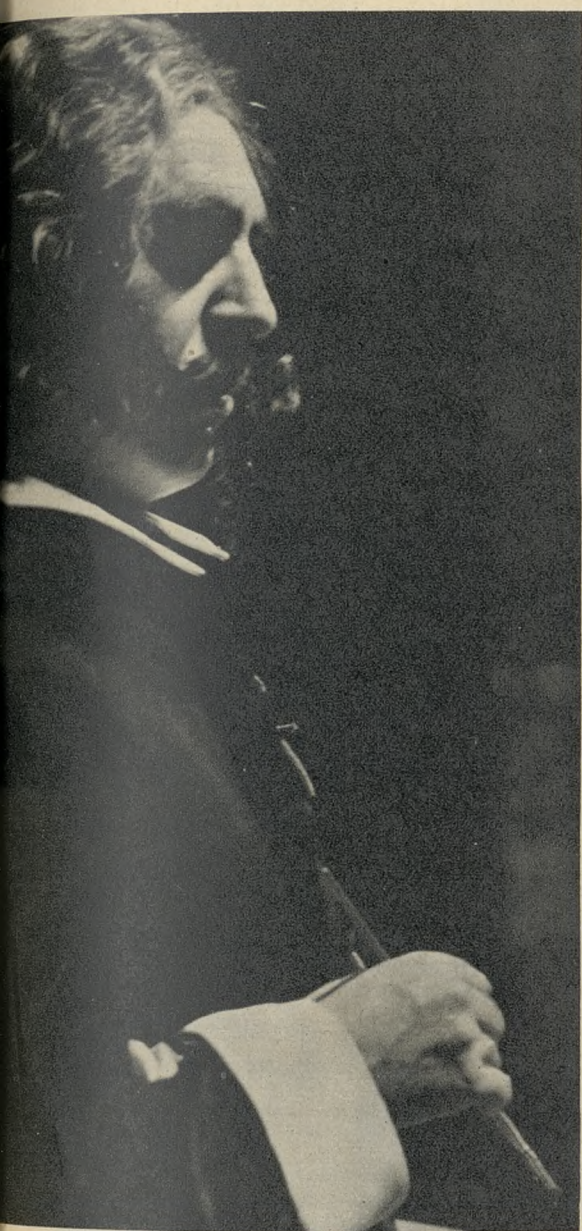
Viva en la ciudad con las ventajas del campo.

•
EN CARACAS: Inmobiliaria Ibero-Venezolana, Avda. Principal de las Palmas, Callejón San Camilo, Quinta núm. 9 - Tel. 551280

EN MÉXICO: Fandis, S. A. San Juan de Letrán, 58 - Tel. 132087. México, D. F.

•
LA MAS BELLA ZONA RESIDENCIAL DE MADRID

Las meninas en el teatro



«Las Meninas», de Velázquez, es obvio decirlo: pese al cuadro final, en que la escena reproduce, por su composición, el lienzo. Buero ha pretendido, al parecer, varios objetivos: Pintar a Velázquez. Desdoblar el maravilloso retablo de «Las Meninas» (cuadro tal vez el menos casual, el que menos pudo ser *hallazgo*, sino obra laboriosa, consciente y tenaz de un artista que conquistaba con él su plenitud). Mostrar sus distintas piezas. Contemplar sus sorprendentes fragmentos. Descubrir sus diferentes perspectivas. Señalar los invisibles hilos que pudieron unir y mover a los personajes del cuadro, aun los de aquellos que hubieron de quedar ausentes. Animar aquella escena de modo que fuera posible la emoción de sentirse inmerso en ella. Poner la palabra, el verbo personal del dramaturgo —ese poeta que pone la verdad y la belleza, junto con las pasiones de sus criaturas, en difícil y móvil arquitectura de palabras— como vehículo y puente de esa misteriosa transparencia de Velázquez, tan impenetrable —por sencilla— para algunos; tan natural —por sabiduría— para otros.

En una palabra, interpretar y rendir homenaje. Ello lo ha hecho Buero, una vez asidos los caracteres fundamentales de lo que había de expresar, con absoluta libertad. Con la seguridad y confianza que otorga la identificación con la obra de arte. La suya admira también por su calidad literaria y por el perfecto y complicado soporte que constituye para ideas y sugerencias.

He dicho que el autor se excluye de este nuevo cuadro de «Las Meninas», porque, en cierto modo, Buero Vallejo quizá no está presente más que en las ideas y filosofías que dice «Pedro Briones», en la honestidad e interior independencia de «Velázquez» y en la sinceridad valiente de la «Infanta

doña María Teresa». «Pedro» no es solamente un personaje fundamental para la acción dramática, sino que da sabiamente la clave de «Velázquez» y la de la interpretación que de Diego Velázquez ha hecho Buero Vallejo.

De otro lado, es muy posible también que la atracción más poderosa la haya ejercido la tentación de crear un personaje de la talla colosal de Velázquez que, por cierto, debió quedar superado por la magnitud de su obra, así como en la pieza teatral le sobrepasa la plural fuerza del conjunto. Y es que una gran humanidad, una excepcional personalidad sólo se manifiesta a través de indicios. Así se explica la sobriedad de pinceladas con que se dibuja el personaje.

La distinta extensión de los cuadros y la movilidad o quietud de la acción son algo que está perfectamente medido. El diálogo que sobre pintura sostienen los dos pintores de Felipe IV es, lejos de farragoso, interesante, revelador y subordinado al todo. Incluso, en mi opinión, pudo haberse ahondado más en el tema, en otras direcciones o momentos, aportando algún dato o anécdota más, tal vez restándola a la densa carga de preocupación social de algunos personajes.

El equilibrio de estas «Meninas» equivale a una verdadera exposición de cuadros recortados sobre las dimensiones dramáticas de cada figura o de cada grupo. También Buero ha hallado las misteriosas leyes con que se estructura su obra, pues así como en el lienzo del Museo del Prado hay toda una teoría de ritmos y de formas, una entrelazada correspondencia de armonías en superficies y color, volumen y luz, en la «fantasía velazqueña» de Buero hay también un juego perfecto de trayectorias y de voluntades.

Antonio Buero Vallejo, dramaturgo —poeta—, con antigua experiencia de pintor, pinta a su vez a Velázquez. Hace su retrato en «Las Meninas». El artista que es Buero nos da su propia visión de Velázquez, y todo aquello que no es estudio sistemático o investigación histórica o crítica queda convertido, en virtud de su talento y sensibilidad, en interpretación e historia; bien que ésta sea imaginaria, aunque verosímil. En ningún sentido puede ser nunca ociosa esta interpretación, puesto que Buero se halla en ideales condiciones para acercarse y adentrarse en el mundo artístico de Velázquez, realizando una aproximación auténtica en el plano estético y emocional, y a un nivel más alto, por cuanto lo hace a través de otra obra de arte. No se sabe ciertamente en qué punto convergen ambas trayectorias intelectuales, pero sí es seguro que el dramaturgo ha hecho, entero, todo su camino.

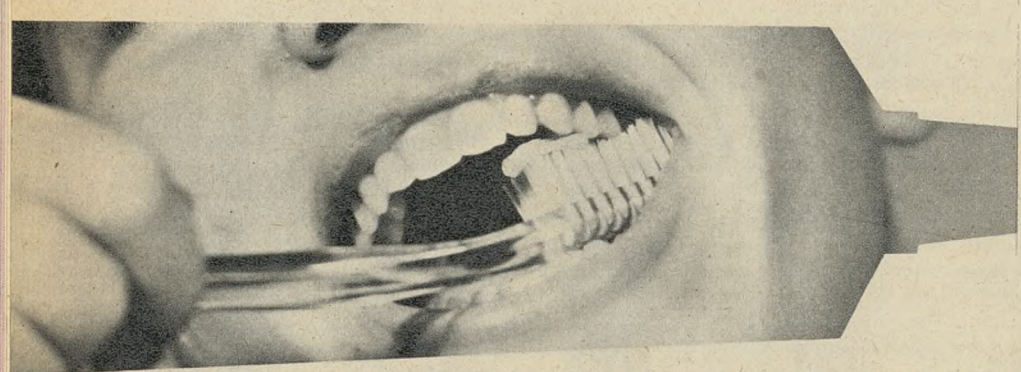
«Las Meninas», de Buero, no son una copia de





**LE OFRECEMOS
LA GARANTIA
DE LA CREMA
DENTAL CIENTIFICA**

visto por los niños



PROFIDÉN

C. 9. 17525-531

... porque

- ▶ está fabricada en un **Laboratorio Farmacéutico**
- ▶ está pensada, fabricada y controlada por un **equipo completo de técnicos facultativos**
- ▶ cuenta con **instalaciones totalmente automáticas**, para una elaboración absolutamente higiénica
- ▶ **PROFIDÉN** ha revolucionado el concepto del dentífrico
- ▶ presenta y razona su fórmula en todos los **Congresos Odontológicos**

**POR ESO LOS DENTISTAS
Y EL PUBLICO PREFIEREN**

PROFIDÉN

**LABORATORIOS PROFIDÉN
INVESTIGACIONES Y PREPARACIONES
ODONTOLÓGICAS**



El Instituto Municipal de Educación convocó un concurso de dibujo y pintura entre los escolares madrileños. Esto tan sencillo constituyó tal vez el homenaje más espontáneo y popular a Velázquez.

Allá se fueron —todavía no había entrado el invierno número 1960— los niños de las escuelas a sentarse en el Salón del Prado. Armados de tableros, lápices, óleo, pinceles, chinchetas y goma de borrar, canicas en el bolsillo, pañuelo para la nariz, para el sudor y para los borrones, los pequeños artistas se enfrentaron con don Diego Rodríguez Velázquez de Silva, que, sentado en su silla de brazos como en un trono, paleta en mano, erigido en bronce y en monumento para la posteridad, se les antojaba un gigante. Y un gigante fue, y continúa siendo, este cortesano de Felipe IV, pintor de cámara de Su Majestad, conocedor e inventor de todas las realidades palaciegas, narrador hábil de las más bellas y naturales magias plásticas.

Velázquez tiene trescientos sesenta y un años. No morirá nunca; es eterno. Tiene una severa y casi diabólica mirada, afilada por las líneas de su característico bigote. Parece que está rechazando eternamente falsificaciones, copias, retratos y dibujos; él hizo lo imposible. Dio vida a las personas, a los reyes, a los cardenales, a las damas, a las infantas. Por él, más que por sí mismas, viven estas figuras ante nosotros. Ha creado mundos, escenas, familias y hasta dioses que apenas saben



dejar de ser mortales. Todo va a empezar a moverse allá dentro y nosotros vamos a tener que escapar por aquella puertecita abierta que ha dejado al fondo de su cuadro.

Su macizo corazón de bronce no está frío. Sabe que asiste a la cita con el candor, la vocación y el entusiasmo de unos niños que le retratan. Infinitamente comprensivo, mira cómo le miden, le analizan, le contemplan. Sabe que aquella frente suya que le copian es un poco más estrecha, que aquellos labios tan carnosos no son como los suyos. Y espera. El milagro se produce. No puede olvidar a tantos niños como pintó, a tantos infantes e infantillas que se movían con la misma naturalidad y con la misma impaciencia en la quietud del estudio. Los ojos sabios y puros de los niños son como agujones, como luces. Ven las cosas como son, como han sido; nunca se sabe si desvelan la verdad o la impregnan de gracia, si añaden o limpian. Pero aquí sí, Velázquez —famoso caballero amable y silencioso— se reconoce. Esta es su cabeza, su figura, su paisaje, su compañía favorita. Detrás, el Museo del Prado. Por respeto a la materia, al Tiempo, a la Creación, no suelta la grande y metálica paleta de maestro para estrechar la mano de este pequeño artista que ha ganado el concurso: Juan Manuel Sánchez Ríos, que tiene catorce años y muchas ilusiones.

Velázquez resuelve quedar inmóvil, como siempre, en su bronce. Representa su papel de monumento.





Paisaje y homenaje

La «interpretación de la Casa de Campos» ha sido no sólo el tema señalado para el concurso de pintura convocado por el Ayuntamiento de Madrid, sino la deuda de continuidad y de tradición que los artistas tenían contraída con Velázquez. Así habrán tenido que entenderlo, conducidos por la aleccionadora visión del pintor y animados por las cien mil pesetas ofrecidas como premio.

A la luz y el color del paisaje de Velázquez había que incorporar, sin superposición ni sustitución, la plástica interpretación de ese mismo paisaje que hoy es visto con otros ojos, con otra sensibilidad. El

resultado ha podido verse en la exposición que de las obras concurrentes ha organizado el Ayuntamiento en los salones del Museo Municipal. Lo curioso es que, como homenaje a un pintor que hace trescientos años comenzara a pintar paisaje, cuando nadie en Europa lo hacía, se haya convocado un concurso de paisaje. Es decir, un tema que viene a ser una de las cosas que permanecen iguales e inmutables desde aquel tiempo, con la particular diferencia de que entonces, cuando —con muy pocas excepciones— el paisaje era tratado por el genial sevillano, lo era como acompañamiento, como arquitectura complementaria, y precisamente en un tiempo

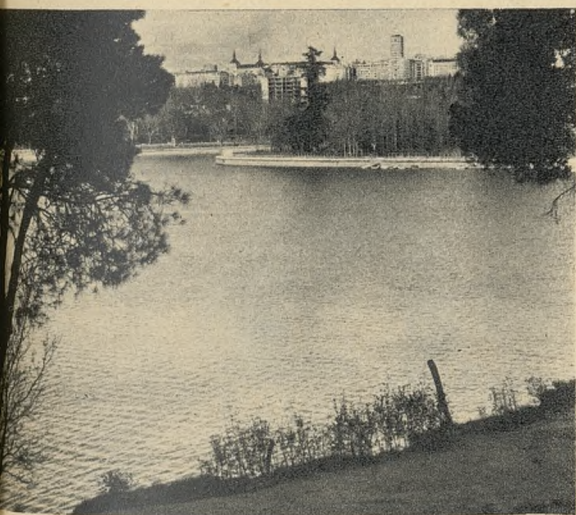


REAL FÁBRICA DE TAPICES

FUENTERRABÍA, 2
M A D R I D



Dos artísticos tapices representando «Los Borrachos» y «Las Hilanderas», de Velázquez, magníficamente realizados.



en que las criaturas plasmadas en los cuadros constituían la más firme y perdurable realidad. El paisaje era contemplado y recreado desde fuera de él, más aún cuando se ha dicho que Velázquez apenas prescindió de su vida palaciega, en la que logró crear y dar calor a una íntima atmósfera personal.

El paisaje que Velázquez pintaba era bien conocido de él, asomado a la perspectiva de la sierra y de los contornos del Alcázar. Pero era, más que otra cosa, un paisaje imaginado y recordado, un paisaje casi inventado en interpretación libre.

En contraposición, cuando la pintura es hoy un mundo personal y subjetivo, el artista parece contemplar el paisaje desde dentro, zambullido, formando parte del paisaje que le rodea, sin perjuicio, a pesar de ello, de transformarlo en visión subjetiva.

La mayor parte de los pintores que han participado en el concurso —y han sido 261 obras las presentadas, de las que se seleccionaron luego 134— han pintado el paisaje en la Casa de Campo. Su preocupación ha sido aprehender su secreto, su fisonomía exterior, su belleza abierta y directa. Nunca mejor podría decirse que el paisaje es una ventana abierta a un mundo del que sólo se nos muestra un pedazo. Velázquez, con sus fondos paisajísticos, sus retazos y sus paisajes evocados nos da, sin embargo, una realidad total y completa. No era, pues, del todo herejía hacer una interpretación abstracta o abstraída del paisaje. Se quiera o no, es una de las formas que componen la estética actual, y uno de los modos de ver el paisaje «desde fuera», a la manera velazqueña.

Hasta aquí el comentario. La información concisa es la de la adjudicación del premio a Agustín Hernández Sanz, de treinta años, madrileño, por su óleo —200 por 100 centímetros— «Panorámica de la Casa de Campo». Ha viajado por Francia, Italia, Holanda y Bélgica. Expuso por primera vez en Madrid, en 1955. Algunas obras suyas figuran en colecciones españolas y extranjeras, especialmente de Hispanoamérica.



VELAZQUEZ

y la moda en su tiempo



En nuestra cabeza sencilla, sin perlas, sin plumas y sin lazos, no puede entrar fácilmente que la moda, en tiempos de Velázquez, tuviese tal importancia que hubiese que regularla en más de una ocasión por disposiciones reales.

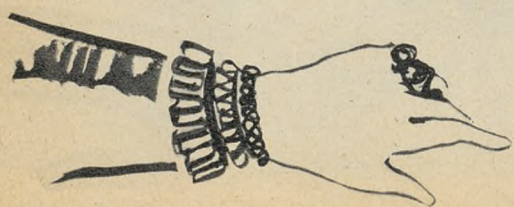
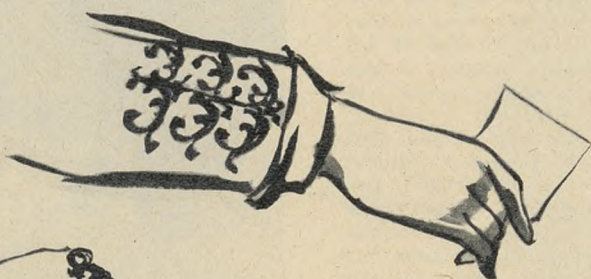
¿Que el rey se ocupaba de lo que habían de llevar o no sus subditos?... demasiado para nosotras, pero lo más grave del caso es que estas disposiciones se referían principalmente al lujo masculino.

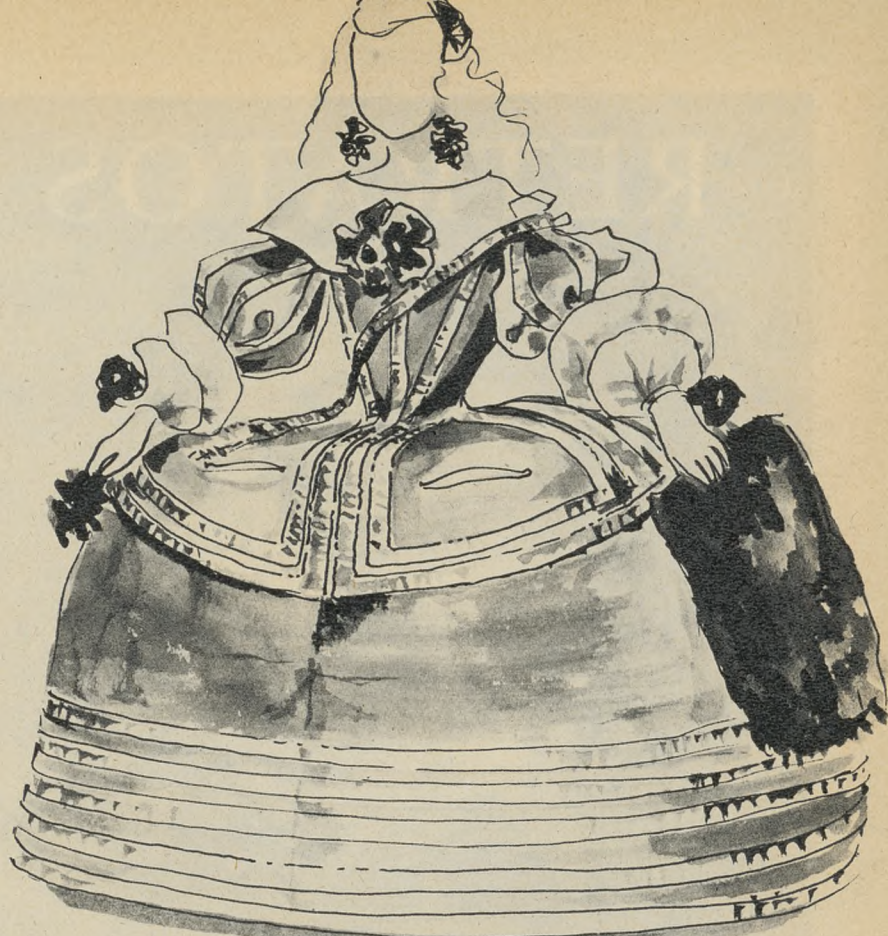
En 1653, dictaba Felipe IV una pragmática limitando los delirios suntuarios de las gentes de su reinado; austeras,

por otra parte, si se las compara con las de otros países —Francia, por ejemplo—, en donde algún picaón caballero se colgaba una perla en la oreja izquierda; como si en el resto de su cuerpo no tuviese bastante brocado y pasamanerías de plata y oro, bastantes herretes y lazos, y suficientes bordados, para que el conjunto..., añadiéndole algún que otro joyel de diamantes, no resultase pobre.

Estos excesos, juzgados por nosotras, mujeres de falda y sweter, que a las ocho de la mañana recorremos la ciudad en coche o a pie, llevando nuestros niños al colegio, resultan ridículos e indignantes.

Por
Helia Escuder





Sin embargo, a juzgar por el testimonio que Velázquez nos dejó en sus cuadros, conseguían vestirse de una manera prodigiosamente bella. No hay nada que sobre, por mucho que haya de todo. Armonizan líneas y colores con rara perfección. Si Velázquez copiaba lo que tenía delante, hay que reconocer que no fallaban jamás. Si rosa, galones plata; si verde, oros viejos; si grises, negro y amarillo limón...

Pero, ¿y no sería que si algo había de vulgar o excesivo, su pincel lo dignificase depurándolo? Seguramente ocurrió esto, ya que por compensación, cuando pinta reyes o damas vestidos totalmente de negro, sin más que una nota blanca en el cuello, una cadena de oro o unos botones que apenas se adivinan, sus personajes tienen el mismo empaque y dignidad.

Como también la tienen los pobres desechos humanos de los bobos y los bufones que le complacía retratar. Es como una dignidad de amor por todo, desde lo más alto hasta lo más bajo. Para sus pinceles enamorados, todo es bello, y motivo para recrear la portentosa belleza que nos ha legado en sus lienzos



RETRATOS



ESTUDIO DE PINTURA DE
JOSE DEL PALACIO

Logramos de un mal retrato fotográfico un buen cuadro,
al óleo, pastel o acuarela

MINIATURAS SOBRE MARFIL, PAISAJES, MARINAS, BODEGONES,
COPIAS DE CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO, RESTAURA-
CION DE CUADROS Y CLASES DE DIBUJO Y PINTURA

VISITE NUESTRA EXPOSICION
PELIGROS, 2 MADRID

MACARRÓN, S. A.

ARTÍCULOS PARA
BELLAS ARTES

EMBALADO DE
OBRAS DE ARTE

MARCOS DE ESTILO
Y MOLDURAS

SALÓN DE
EXPOSICIONES



Esta casa ha sido la encargada ofi-
cial de la recepción de Obras de Mu-
seos extranjeros para la Exposición
"VELÁZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO"

Jovellanos, 2 - Tel. 221 36 61 - MADRID - 14



C A S A

Jiménez

MANTONES DE MANILA,
MANTILLAS, PEINETAS,
ABANICOS

PRECIADOS, 52

ENTRE CALLAO Y SANTO DOMINGO
MADRID-TEL. 248 05 26

LA CASA MEJOR SURTIDA Y MÁS ANTIGUA DE ESPAÑA EN ESTOS ARTÍCULOS

ESTÁN A LA VENTA TAPAS
PARA ENCUADERNAR LA REVISTA

“MUNDO HISPÁNICO”
DEL AÑO 1960

PRECIO: 70 PESETAS; A LOS SUSCRIPTORES
LAS SERVIMOS AL PRECIO DE 60 PESETAS

También tenemos a la venta las TAPAS de los años 1948 a 1958

Para pedidos dirigirse a la administración de MUNDO HISPÁNICO, Instituto de Cul-
tura Hispánica (Ciudad Universitaria). Apart. de Correos 245. MADRID-3 (España),
o a nuestros distribuidores: Ediciones Iberoamericanas, S. A. Pizarro, 19.
MADRID (España)



Antiguas Pañerías

Bustillo y Cia.

Socio Sucesor **F. Vives**

Altas Novedades para Caballero

Plaza Mayor, 4-5-6 (Junto al Arco de Cuchilleros) Madrid

Sin
sucursales